MILAN KUNDERA

# TESTAMENTE TRĂDATE

HUMANITAS

MILAN KUNDERA

# TESTAMENTE TRĂDATE

Titlul original:
*Les testaments trahis*

Traducere din limba franceză de
VLAD RUSSO

EDITURA HUMANITAS
— 2021 —

# • PARTEA ÎNTÂI •
# ZIUA CÂND PANURGE NU VA MAI STÂRNI RÂSUL •

## ▫ *Inventarea umorului* ▫

*Pe* când era însărcinată, nevasta lui Grandgousier mâncă atâta tuslama, că trebuiră să-i aplice un leac ca să-i strângă stomacul; şi atât de puternic fu leacul, că lobii placentei se lărgiră, fătul Gargantua lunecă într-o venă, sui prin ea şi ieşi prin urechea maică-sii. Încă de la primele fraze, aşadar, Rabelais dă cărţile pe faţă: ceea ce povesteşte el aici nu e lucru serios: asta înseamnă: aici nu se enunţă adevăruri (ştiinţifice sau mitice); nu se promite o descriere a faptelor aşa cum sunt ele în realitate.

Binecuvântate vremuri ale lui Rabelais: fluturele romanului îşi ia zborul, cu resturile crisalidei atârnate de trup. Pantagruel, cu statura lui de uriaş, mai ţine încă de trecutul basmului fantastic, în vreme ce Panurge vine din viitorul romanului, pe atunci necunoscut. Momentul excepţional al naşterii unei noi arte conferă cărţii lui Rabelais o bogăţie

fabuloasă; nimic nu lipseşte la apel: verosimilul şi neverosimilul, alegoria, satira, uriaşi şi oameni normali, poveşti, meditaţii, călătorii reale şi fantastice, dispute savante, digresiuni de pură virtuozitate verbală. Romancierul de azi, urmaş al secolului XIX, se gândeşte cu nostalgie şi invidie la acest superb şi eteroclit univers al primilor romancieri şi la voioasa libertate cu care aceştia sălăşluiesc în el.

Aşa cum Rabelais, în primele pagini ale cărţii sale, îl arată pe Gargantua căzând pe scena lumii prin urechea maică-sii, în *Versetele satanice,* cei doi eroi ai lui Salman Rushdie cad dintr-un avion care a explodat în zbor, iar în cădere cântă şi pălăvrăgesc, purtându-se în chip comic şi neverosimil. În vreme ce „deasupra, înapoi şi dedesubt" pluteau în gol fotolii cu spătar reglabil, pahare de carton, măşti de oxigen şi pasageri, unul dintre eroi, Gibreel Farishta, „înota prin aer, în stilul bras, în stilul fluture, se ghemuia, întinzându-şi braţele şi picioarele în aparentul infinit al unei aparente dimineţi", iar celălalt, Saladin Chamcha, „ca o umbră firavă [...] cădea cu capul înainte, într-un costum gri încheiat la toţi nasturii, cu braţele lipite de corp [...] şi cu melon pe cap". Romanul debutează cu această scenă fiindcă Rushdie ştie, ca şi Rabelais, că între romancier şi cititor trebuie încheiat de la bun început un pact; să fie limpede, aşadar: ceea ce se povesteşte aici nu e lucru serios, chiar dacă se vorbeşte despre cele mai mari grozăvii.

Îngemănarea dintre neserios şi grozăvie: iată o scenă din *Cartea a patra:* corabia lui Pantagruel întâlneşte în largul mării o navă pe care se află negustori de oi; un negustor, văzând că Panurge nu are pungă la nădragi şi-şi poartă ochelarii pe scufie, se simte îndemnat să-l ia peste picior şi-l face încornorat. Panurge se răzbună pe dată: îi cumpără un berbec pe cărei aruncă-n mare; obişnuite să se ia una după alta, toate celelalte oi se aruncă după el în apă. Negustorii

intră în panică, apucă oile de blană şi de coame şi cad şi ei în mare. Panurge ţine o vâslă în mână, dar nu pentru a-i salva, ci pentru a-i împiedica să se aburce pe corabie; le spune frumoase vorbe de îmbărbătare, le arată neajunsurile acestei lumi, precum şi cât de minunată şi de încântătoare e viaţa de apoi, susţinând că morţii sunt mai fericiţi decât cei vii. Dar le urează totodată, de nu s-au săturat cumva de traiul printre oameni, să întâlnească în cale vreo balenă, precum Iona. După ce se îneacă toţi, bunul Frate Jean îl felicită pe Panurge, mustrându-l doar că l-a plătit pe negustor, irosind banii inutil. Iar Panurge: „Să mă bată Dumnezeu dacă o asemenea petrecere nu preţuieşte cel puţin cincizeci de mii de franci!”[1]

Scena e ireală, imposibilă; dar măcar are o morală? Denunţă Rabelais micimea negustorilor, de a căror pedepsire ar fi cazul să ne bucurăm? Vrea poate să ne stârnească indignarea faţă de cruzimea lui Panurge? Sau îşi bate joc, ca anticlerical ce se afla, de tâmpenia clişeelor religioase debitate de Panurge? ghiciţi! Orice răspuns e o capcană întinsă unor neghiobi.

Octavio Paz: „Nici Homer, nici Vergilius n-au ştiut ce înseamnă umorul; Aristotel pare să-l presimtă, dar umorul capătă formă abia odată cu Cervantes. [...] Umorul, continuă Paz, este marea invenţie a spiritului modern.” Idee fundamentală: umorul nu este o practică imemorială a omului; este o inve*nţie lega*tă de naşterea romanului. Umorul nu înseamnă deci râs, batjocură, satiră, ci un anume soi de comic, despre care Paz spune (şi asta reprezintă cheia pentru a-i înţelege esenţa) că „face să

[1] Citatul urmează ediţia: François Rabelais, Gargantua şi Pantagruel, trad. Rom. Alexandru Hodoş, Editura pentru literatură şi artă, 1967. (N. t.)

devină ambiguu tot ce atinge". Cine nu ştie să se bucure de scena în care Panurge îi lasă pe negustorii de oi să se înece, făcându-le în acelaşi timp elogiul vieţii de apoi, nu va înţelege niciodată nimic din arta romanului.

## ▫ *Teritoriul pe care judecata morală este suspendată* ▫

Dacă cineva m-ar întreba care e cauza cea mai frecventă a neînţelegerilor dintre mine şi cititorii mei, n-aş avea nici o ezitare să răspund: umorul. Nu mă aflam de multă vreme în Franţa şi puteam fi socotit oricum, în nici un caz însă blazat. Am fost foarte mândru când un celebru profesor de medicină, căruia îi plăcea *Valsul de adio*, a dorit să mă cunoască. După părerea lui, romanul meu era profetic; cu personajul doctorului Škřeta, care tratează femeile aparent sterile într-o staţiune balneară, injectându-le în secret propria lui spermă cu o seringă specială, am atins marea problemă a viitorului. Mă invită la un colocviu consacrat inseminării artificiale. Scoate din buzunar o foaie de hârtie şi-mi citeşte ciorna comunicării lui. Donarea de spermă trebuie să fie anonimă, gratuită şi (ajuns aici, mă priveşte în ochi) motivată de o triplă dragoste: dragostea pentru un ovul necunoscut care doreşte să-şi împlinească menirea; dragostea donatorului pentru propria sa individualitate perpetuată prin donare şi, în al treilea rând, dragostea pentru un cuplu care suferă că nu-şi poate împlini dorinţa. Apoi mă priveşte iar în ochi: în ciuda stimei ce-mi poartă, îşi îngăduie să mă critice: n-am reuşit să exprim cu destulă forţă frumuseţea morală a actului de a-ţi dărui sămânţa. Mă apăr: romanul meu e comic! Doctorul Škřeta e un fantezist! Nu trebuie să luaţi chiar totul în serios! Deci romanele dumneavoastră, spune el bănuitor, nu trebuie luate în

serios? Mă zăpăcesc şi, dintr-odată, înţeleg: nimic nu e mai greu decât să faci pe cineva să priceapă umorul.

În *Cartea a patra,* izbucneşte o furtună pe mare. Toată lumea e pe punte şi se opinteşte să salveze nava. Numai Panurge, paralizat de frică, stă şi geme: superbele lui văicăreli se întind pe mai multe pagini. Dar îndată ce furtuna încetează, îşi recapătă curajul şi-i ia pe toţi la rost cum că sunt leneşi. Şi acum iată partea ciudată a poveştii: nu numai că acest laş, acest puturos, acest mincinos şi cabotin nu trezeşte nici o indignare, dar tocmai în acest moment de lăudăroşenie îl iubim mai tare. Acestea sunt pasajele în care cartea lui Rabelais devine din plin şi în chip radical roman: adică: *teritoriu în care judecata morală este suspendată.*

Suspendarea judecăţii morale nu reprezintă imoralitatea romanului, ci *morala* sa. Morala care se opune obişnuinţei adânc înrădăcinate a omului de a formula judecăţi imediat, întruna şi asupra tuturor, de a judeca înainte de a pricepe şi fără a pricepe. Privită din punctul de vedere al înţelepciunii romanului, această entuziastă disponibilitate de a judeca este cea mai crasă tâmpenie, e răul cel mai mare. Nu înseamnă că romancierul ar contesta, în absolut, legitimitatea judecăţii morale, dar o trimite într-un teritoriu aflat dincolo de roman. Acolo, dacă aveţi chef, puteţi să-l acuzaţi pe Panurge de laşitate, s-o acuzaţi pe Emma Bovary, să-l acuzaţi pe Rastignac, e treaba dumneavoastră; romancierul nu poate face absolut nimic.

Crearea câmpului imaginar în care judecata morală e suspendată a fost o realizare de însemnătate colosală: numai acolo pot înflori personaje romaneşti, adică indivizi concepuţi nu în funcţie de un adevăr preexistent, în calitate de exemple ale binelui şi răului sau de reprezentări ale unor legi obiective care se înfruntă, ci în calitate de fiinţe

autonome care se sprijină pe propria lor morală, pe propriile lor legi. Societatea occidentală a luat obiceiul să se prezinte drept societatea drepturilor omului; dar înainte ca un om să poată avea drepturi, a trebuit să se constituie în individ, să se considere individ şi să fie considerat ca atare; iar asta nu s-ar fi putut petrece fără o lungă practică a artelor europene, şi a artei romanului în particular, care-l învaţă pe cititor să manifeste curiozitate pentru celălalt şi să încerce să înţeleagă adevăruri diferite de ale sale. În acest sens, Cioran are dreptate să numească societatea contemporană „societate a romanului" şi să spună despre europeni că sunt „fii ai romanului".

## ▫ *Profanare* ▫

Dedivinizarea lumii (*Entgötterung*) este un fenomen caracteristic epocii moderne. Dedivinizarea nu înseamnă ateism, ea desemnează situaţia în care individul, eul care gândeşte, îl înlocuieşte pe Dumnezeu ca temei al tuturor lucrurilor; omul îşi poate păstra credinţa, poate să-ngenuncheze în biserică sau să se roage înainte de culcare, dar de acum înainte pietatea lui va ţine doar de universul său subiectiv. Descriind această situaţie, Heidegger conchide: „Aşa au sfârşit zeii prin a se retrage. Vidul rezultat de aici este umplut de cercetarea istorică şi psihologică a miturilor."

A cerceta din punct de vedere istoric şi psihologic miturile, textele sacre înseamnă: a le face să devină profane, a le profana. Profan vine din latinescul *profanum:* locul din faţa templului, din afara templului. Profanarea reprezintă deci mutarea sacrului în afara templului, într-o sferă exterioară religiei. Şi, în măsura în care râsul e răspândit în chip invizibil în atmosfera romanului, profanarea romanescă e

cea mai rea dintre toate. Fiindcă religia şi umorul sunt incompatibile.

Tetralogia lui Thomas Mann *Iosif şi fraţii săi,* scrisă între 1926 şi 1942, este prin excelenţă o „cercetare istorică şi psihologică" a textelor sacre care, povestite pe tonul surâzător şi sublim plicticos al lui Mann, îşi pierd prin chiar acest fapt caracterul sacru: Dumnezeu, care în Biblie există din eternitate, devine la Mann o creaţie omenească, plăsmuire a lui Avraam care l-a extras din haosul politeist ca zeitate mai întâi superioară, apoi unică; ştiind cui îşi datorează existenţa, Dumnezeu exclamă: „Este de necrezut cât de adânc ajunge să mă cunoască acest bulgăre de pământ. Nu încep oare să-mi fac un nume prin el? Într-adevăr, îl voi unge."[2] Dar mai cu seamă: Mann subliniază că romanul său este o operă umoristică. Sfânta Scriptură stârnind râsul! Ca în povestea lui Iosif şi a nevestei lui Putifar; ea, îndrăgostită nebuneşte, îşi torturează limba şi pronunţă cuvintele de dragoste peltic, ca un copil, cu'că-te cu mine, cu'că-te cu mine, în timp ce Iosif, cast, îi explică, vreme de trei ani, zi de zi, femeii peltice că nu le e îngăduit să facă dragoste. În ziua fatală, cei doi se află singuri în casă; ea îşi reia asaltul, cu'că-te cu mine, cu'că-te, iar el, încă o dată, cu răbdare, pedagogic, explică motivele pentru care nu trebuie să facă dragoste, numai că în timp ce explică mădularul i se învârtoşează şi i se învârtoşează, dar, Doamne, vârtoşia e atât de colosală încât, privind-o, nevasta lui Putifar îşi pierde minţile şi-i smulge cămaşa, iar când Iosif scapă cu fuga, cu mădularul încă învârtoşat, ea, răvăşită, deznădăjduită, urlă şi strigă după ajutor acuzându-l pe Iosif de viol.

---

[2] Citatele urmează ediţia: Thomas Mann, Iosif şi fraţii săi, vol. I, trad. rom. Petru Manoliu, Univers, 1977. (N. t.)

Romanul lui Mann a cunoscut o apreciere unanimă; dovadă că profanarea nu mai era percepută ca o ofensă, ci făcea parte deja din moravurile acceptate. În epoca modernă, necredința încetează să mai fie o sfidare şi o provocare, după cum credința îşi pierde certitudinea misionară sau intolerantă de altădată. Şocul stalinismului a confirmat în chip straniu această situație: vrând cu tot dinadinsul să şteargă orice amintire a creştinismului, el a făcut să apară clar, cu brutalitate, că noi toți, credincioşi sau necredincioşi, blasfemiatori sau habotnici, aparținem aceleiaşi culturi înrădăcinate în trecutul creştin, fără de care am fi doar umbre lipsite de substanță, cazuişti lipsiți de vocabular, apatrizi spirituali.

Eu însumi am primit o educație atee şi m-am simțit bine în această postură până în ziua când, în anii cei mai negri ai comunismului, am văzut creştini umiliți. Dintr-odată, ateismul provocator şi uşuratic al primei mele tinereți s-a evaporat ca o nerozie juvenilă. Îi înțelegeam pe prietenii mei credincioşi şi, purtat pe aripile duioşiei şi solidarității, îi însoțeam uneori la slujba religioasă. Nu căpătăm astfel convingerea existenței unui Dumnezeu înțeles ca ființă ce ne conduce destinul. Oricum, ce puteam şti despre asta? Dar parcă ei ce puteau şti? Erau măcar siguri că sunt siguri? Stăteam într-o biserică, pătruns de straniul şi fericitul simțământ că necredința mea şi credința lor erau ciudat de asemănătoare.

## ▫ *Fântâna trecutului* ▫

Ce este un individ? Pe ce se sprijină identitatea sa? Toate romanele caută un răspuns la aceste întrebări. Într-adevăr, prin ce se defineşte un eu? Prin ceea ce face un personaj, prin acțiunile sale? Dar acțiunea îi scapă autorului ei, se întoarce aproape întotdeauna împotriva lui. Atunci, prin

viața sa interioară, prin gândurile sale, prin sentimentele ascunse? Dar este omul capabil să se înțeleagă pe sine? Pot sluji gândurile lui ascunse drept cheie a identității sale? Sau omul se defineşte prin viziunea sa asupra lumii, prin ideile sale, prin *Weltanschauung*? Aceasta din urmă e estetica lui Dostoievski: personajele lui sunt înrădăcinate într-o ideologie personală foarte originală şi acționează potrivit ei cu o logică implacabilă. În schimb, la Tolstoi, ideologia personală e departe de a fi un lucru stabil pe care să se poată întemeia identitatea personală: „[Stepan Arkadievici] nu-şi alegea nici concepțiile, nici părerile – acestea se lipeau singure de el – aşa cum nu alegea forma pălăriei sau a redingotei, ci purta numai ce era la modă”[3] (*Anna Karenina*). Dar dacă gândirea personală nu este temeiul identității unui individ (dacă n-are mai multă importanță decât o pălărie), unde se află acest temei?

Thomas Mann a adus o contribuție extrem de importantă la această cercetare fără capăt: credem că acționăm, credem că gândim, dar altul sau alții gândesc şi acționează în noi: obiceiuri imemoriale, arhetipuri care, devenite mituri, transmise din generație în generație, posedă o imensă putere de seducție şi ne teleghidează din „fântâna trecutului” (cum spune Thomas Mann).

Mann: oare este eul omului strâns îngrădit în sine, bine închis în limitele sale carnale şi trecătoare? Nu cumva, multe dintre elementele ce-l alcătuiesc fac parte din lumea din afara şi dinaintea lui? [...] distincția dintre spirit în general şi spiritul individual nu avea nici pe departe întotdeauna aceeaşi putere asupra sufletelor ca astăzi... Şi

---

[3] Citatul urmează ediția: Lev Tolstoi, Anna Karenina, vol. 1, trad. rom. M. Sevastos, Ştefana Velisar Teodoreanu şi R. Donici, Univers, 1980. (N. t.)

mai departe: „Avem de-a face cu un fenomen pe care am vrea să-l desemnăm ca imitație, sau succesiune, adică o concepție de viață, care vede rostul fiecărei existențe în a umple cu prezent şi a da iarăşi carne unor forme preexistente, unei scheme mitice întemeiate de strămoşi."

Conflictul între Iacob şi fratele său Esau nu e decât reluarea vechii rivalități dintre Abel şi fratele său Cain, dintre cel plăcut lui Dumnezeu şi celălalt, cel ignorat, ros de invidie. Acest conflict, această „schemă mitică întemeiată de strămoşi", îşi găseşte un nou avatar în destinul fiului lui Iacob, Iosif, şi el din stirpea celor plăcuți lui Dumnezeu. Şi tocmai mânat de imemorialul sentiment de culpabilitate al celor plăcuți lui Dumnezeu îl trimite Iacob să se împace cu frații săi roşi de invidie (inițiativă funestă: aceştia îl vor azvârli într-o fântână).

Chiar şi suferința, reacție aparent incontrolabilă, nu e decât „imitație sau succesiune"; acolo unde romanul vorbeşte despre faptele şi vorbele lui Iacob care plânge moartea lui Iosif, Mann comentează: „Deosebeai imediat că acestea nu erau cuvintele sale proprii. Şi Noe ar fi folosit [...], când cu Potopul, vorbe ca acestea sau altele asemănătoare, iar Iacob şi le însuşea. [...] Disperarea lui se exprima deseori în formulări mai mult sau mai puțin consacrate [...] ceea ce nu îndreptățeşte pe nimeni să creadă că aceasta îi diminuase, cât de cât, spontaneitatea." Observație importantă: imitație nu vrea să însemne lipsă de autenticitate, individul nu poate să nu imite ceea ce s-a petrecut deja; oricât de sincer ar fi, el este doar o reîncarnare; oricât de autentic, doar rodul inspirației şi îndemnurilor ce urcă din fântâna trecutului.

## ▫ *Coexistența timpurilor istorice diferite într-un roman* ▫

Mă gândesc la ziua în care m-am apucat să scriu *Gluma*: încă de la început, şi absolut spontan, am ştiut că prin personajul Jaroslav romanul va arunca o privire în adâncul trecutului (trecutul artei populare) şi că „eul" personajului meu se va dezvălui prin şi în această privire. De altfel, aşa i-am şi plăsmuit pe cei patru protagonişti: patru universuri comuniste personale, grefate pe patru trecuturi europene: Ludvík: comunismul crescut din spiritul coroziv voltairian; Jaroslav: comunismul ca dorință de a reclădi vremurile trecutului patriarhal păstrat în folclor; Kostka: utopia comunistă grefată pe Evanghelie; Helena: comunismul, izvor al entuziasmului unui *homo sentimentalis.* Toate aceste universuri personale sunt surprinse în momentul descompunerii lor: patru forme de dezintegrare a comunismului; ceea ce înseamnă totodată: prăbuşirea a patru vechi aventuri europene.

În *Gluma,* trecutul se manifestă doar ca o fațetă a psihicului personajelor sau în digresiuni eseistice; pe urmă însă, am vrut să-l pun în scenă direct. În *Viața e în altă parte,* am plasat viața unui tânăr poet din zilele noastre pe fundalul întregii poezii europene, pentru ca paşii lui să se confunde cu cei ai lui Rimbaud, Keats, Lermontov. Şi această dorință de confruntare cu istoria nu m-a mai părăsit de atunci.

Pe când eram tânăr scriitor, la Praga, detestam cuvântul „generație", îmi repugnau miasmele lui gregare. Prima senzație a legăturii mele cu ceilalți am resimțit-o mai târziu, când am citit, în Franța, *Terra nostra* de Carlos Fuentes. Cum e cu putință ca cineva de pe alt continent, diferit de mine prin itinerariul şi prin cultura lui, să aibă aceeaşi obsesie estetică de a face să coabiteze diferite timpuri istorice într-un roman, obsesie pe care până atunci o socotisem în chip naiv ca aparținându-mi doar mie?

Imposibil să înțelegi ce reprezintă *terra nostra, terra nostra* a Mexicului, fără să te apleci peste marginile fântânii trecutului. Nu în calitate de istoric, pentru a citi în adâncul ei evenimentele în desfăşurarea lor cronologică, ci pentru a te întreba: care este *esența concentrată* a acelei *terra* mexicane pentru un om? Fuentes a surprins această esență sub forma unui roman-vis în care mai multe *epoci istorice se* întrepătrund într-un soi de metaistorie poetică şi onirică; el a creat astfel ceva greu de descris şi, în orice caz, nemaivăzut în literatură.

Aceeaşi privire aruncată în adâncul trecutului am găsit-o în *Versetele satanice*: identitatea complicată a unui indian europenizat; *terra non nostra; terrae non nostrae; terrae perditae*; pentru a înțelege această identitate sfâşiată, romanul o cercetează în diferite locuri de pe glob: la Londra, la Bombay, într-un sat pakistanez de azi şi în Asia secolului VII.

Se poate explica această intenție estetică comună (unirea mai multor epoci istorice într-un roman) printr-o influență reciprocă? Nu. Prin influențe suferite de toți deopotrivă? Nu văd care ar fi ele. Sau poate prin faptul că am respirat cu toții acelaşi aer al Istoriei? Istoria romanului, prin logica sa proprie, ne-a pus oare în față aceeaşi sarcină?

## ▫ *Istoria romanului ca răzbunare asupra istoriei pur şi simplu* ▫

Istoria. Mai putem oare invoca această autoritate desuetă? Ceea ce urmează să spun nu e decât o mărturie personală: ca romancier, am simțit întotdeauna că sunt *în* istorie, adică la mijlocul unui drum, în dialog cu cei care m-au precedat şi poate chiar (mai puțin) cu cei ce vor veni. Vorbesc bineînțeles de istoria romanului, de nimic altceva, şi vorbesc

despre ea aşa cum o văd eu: ea n-are nimic de-a face cu raţiunea extraumană a lui Hegel; nu este nici hotărâtă dinainte, nici identică cu ideea de progres; este în întregime umană, creată de oameni, de *câţiva* oameni, şi deci comparabilă cu evoluţia unui singur artist, care acţionează rând pe rând banal şi surprinzător, genial şi fără pic de geniu, şi care adesea ratează ocaziile.

Fac declaraţia de adeziune la istoria romanului, deşi din toate romanele mele emană oroarea faţă de Istorie, faţă de această forţă ostilă, inumană, care, nepoftită, nedorită, ne invadează şi ne distruge vieţile. Şi totuşi, nu e nimic incoerent în această dublă atitudine, pentru că Istoria omenirii şi istoria romanului sunt lucruri total diferite. Dacă prima nu-i aparţine omului, dacă i s-a impus ca o forţă străină asupra căreia n-are nici o putere, istoria romanului (a picturii, a muzicii) s-a născut din libertatea omului, din creaţiile sale absolut personale, din opţiunile sale. Sensul istoriei artei se opune sensului Istoriei pur şi simplu. Prin caracterul său personal, istoria unei arte este o răzbunare a omului împotriva caracterului impersonal al Istoriei omenirii.

Dar are istoria romanului un caracter personal? Ca să poată forma un întreg de-a lungul secolelor, nu trebuie această istorie să fie unită printr-un sens comun, permanent şi, ca atare, în chip necesar suprapersonal? Nu. Eu cred că până şi acest sens rămâne întotdeauna personal, uman, pentru că, în desfăşurarea istoriei, conceptul cutărei sau cutărei arte (ce este romanul?), ca şi sensul evoluţiei sale (de unde vine şi încotro se-ndreaptă?) sunt neîncetat definite de fiecare artist, de fiecare nouă operă. Sensul istoriei romanului este căutarea acestui sens, perpetua lui creare şi re-creare, ce cuprinde întotdeauna retrospectiv întreg trecutul romanului: cu siguranţă Rabelais nu şi-a numit niciodată opera, *Gargantua-Pantagruel,* roman. *Nu era* un

roman; a *devenit* pe măsură ce romancierii ulteriori s-au inspirat din ea, au invocat-o deschis, integrând-o astfel în istoria romanului, mai mult, recunoscând-o drept prima piatră aşezată la temelia acestei istorii.

Pe de altă parte, cuvintele „sfârşitul Istoriei" nu mi-au stârnit niciodată spaimă sau neplăcere. „Ce minunat ar fi s-o uităm pe aceea care a stors seva scurtelor noastre vieţi, ca s-o subjuge unor munci fără rost – şi cât de sublim ar fi să uităm Istoria!"[4] *(Viaţa e în altă parte*) Dacă trebuie să ia sfârşit (deşi nu reuşesc să-mi imaginez *in concreto* acest sfârşit despre care le place să vorbească filosofilor), să se grăbească! Dar aceeaşi formulă, „sfârşitul istoriei", aplicată artei mele, îmi produce o strângere de inimă; acest sfârşit mi-l imaginez prea bine, fiindcă cea mai mare parte a producţiei romaneşti de astăzi e alcătuită din romane situate în afara istoriei romanului: confesiuni romanţate, reportaje romanţate, reglări de conturi romanţate, autobiografii romanţate, indiscreţii romanţate, acuzaţii romanţate, lecţii politice romanţate, suferinţele soţului romanţate, suferinţele tatălui romanţate, suferinţele mamei romanţate, deflorări romanţate, naşteri romanţate, romane şi iar romane la infinit, până la capătul timpului, care nu spun nimic nou, n-au nici o ambiţie estetică, nu schimbă cu nimic nici înţelegerea omului, nici forma romanului, seamănă unul cu altul, se pot foarte bine consuma dimineaţa, se pot arunca fără regrete seara.

După părerea mea, marile opere nu pot lua naştere decât în cadrul istoriei artei lor şi *participând* la această istorie. Numai în cadrul istoriei putem înţelege ce e nou şi ce e repetitiv, ce e descoperire şi ce e imitaţie, altfel spus, numai

---

[4] Citatul urmează ediţia: Milan Kundera, Viaţa e în altă parte, trad. rom. Jean Grosu, Humanitas, 2003. (N. t.)

în cadrul istoriei poate o operă exista ca *valoare* susceptibilă de a fi recunoscută şi apreciată. Nimic nu mi se pare aşadar mai cumplit pentru artă decât să cadă în afara istoriei sale, fiindcă e vorba de căderea într-un haos în care valorile estetice nu mai pot fi percepute.

## ▫ *Improvizaţie şi compoziţie* ▫

Libertatea care ne seduce la Rabelais, Cervantes, Diderot, Steme era legată de improvizaţie. Arta compoziţiei complexe şi riguroase a devenit imperativ necesară abia în prima jumătate a secolului XIX. Forma romanului apărută atunci, cu acţiunea concentrată într-un interval foarte redus de timp, în care se întretaie istoriile mai multor personaje, cerea un plan al scenelor şi acţiunilor minuţios elaborat: aşadar, înainte de a începe să scrie, romancierul trasa şi retrasa planul romanului, îl calcula şi-l recalcula, proiecta şi reproiecta aşa cum nu se mai făcuse niciodată până atunci. E suficient să răsfoim însemnările lui Dostoievski pentru *Demonii:* în cele şapte caiete de note, însumând 400 de pagini în ediţia Pléiade (întreg romanul are 750), motivele îşi caută personajele, personajele îşi caută motivele, îşi dispută multă vreme rolul de protagonist; Stavroghin ar trebui să fie însurat, dar „cu dne?" se întreabă Dostoievski, încercând să-l însoare succesiv cu trei femei etc. (Paradox doar aparent: cu cât construcţia e mai elaborată, cu atât personajele sunt mai adevărate şi mai fireşti. Prejudecata îndreptată împotriva raţiunii constructoare, înţeleasă ca element „nonartistic" ce mutilează caracterul „viu" al personajelor, nu e decât naivitatea sentimentală a celor care n-au înţeles niciodată nimic din artă.)

Romancierul secolului nostru, privind nostalgic la arta vechilor maeştri ai romanului, nu poate reînnoda firul acolo unde acesta a fost tăiat; nu poate sări peste imensa

experiență a secolului XIX; dacă vrea să ajungă la libertatea dezinvoltă a lui Rabelais sau Steme, trebuie s-o împace cu exigențele compoziției.

Îmi amintesc reacția mea când am citit prima oară *Jacques fatalistul;* încântat de bogăția lui eteroclită şi plină de curaj, în care reflecția se învecinează cu anecdota, în care o poveste o încadrează pe alta, încântat de această libertate a compoziției care îşi bate joc de regula unității de acțiune, mă întrebam: sublima dezordine se datorează oare unei construcții admirabile, rafinat calculată, sau euforiei unei pure improvizații? Fără doar şi poate, ceea ce prevalează aici este improvizația; dar întrebarea mea spontană m-a făcut să înțeleg că în această improvizație exaltată e conținută o uluitoare posibilitate arhitecturală, posibilitatea unei construcții complexe, bogată şi, în acelaşi timp, perfect calculată, măsurată şi premeditată, aşa cum cu necesitate premeditată era până şi cea mai exuberantă fantezie arhitecturală a unei catedrale. Şi-ar pierde romanul farmecul libertății ca urmare a unei asemenea intenții arhitecturale? Şi-ar pierde caracterul de joc? Dar jocul ce este de fapt? Orice joc se bazează pe reguli, şi cu cât regulile sunt mai severe, cu atât jocul e mai mult joc. Spre deosebire de jucătorul de şah, artistul îşi inventează singur reguli; aşadar, când improvizează fără reguli nu e mai liber decât atunci când îşi inventează propriul sistem de reguli.

Împăcarea libertății lui Rabelais sau Diderot cu exigențele compoziției pune totuşi romancierului din secolul nostru alte probleme decât cele care l-au preocupat pe Balzac sau Dostoievski. Exemplu: cartea a treia din romanul *Somnambulii* al lui Hermann Broch, care este un fluviu „polifonic" compus din cinci „voci", cinci linii absolut independente: aceste linii nu sunt legate între ele nici printr-o acțiune comună, nici prin aceleaşi personaje, fiecare având un caracter formal absolut diferit (A-roman, B-

reportaj, C-nuvelă, D-poezie, E-eseu). În cele 88 de capitole ale cărții, cele cinci linii alternează în această ordine stranie: A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

Ce l-a făcut pe Broch să aleagă exact această ordine, şi nu alta? Ce l-a făcut să adopte, în capitolul patru, exact linia B, şi nu C sau D? În nici un caz logica personajelor sau a acțiunii, fiindcă cele cinci linii n-au nici o acțiune comună. S-a călăuzit după alte criterii: farmecul datorat vecinătății surprinzătoare dintre diferitele forme (vers, narațiune, aforisme, meditații filosofice); contrastul dintre diferitele sentimente ce impregnează diferitele capitole; diversitatea lungimii capitolelor; în fine, dezvoltarea aceloraşi întrebări existențiale care se reflectă în cele cinci linii ca în tot atâtea oglinzi. În lipsa unui calificativ mai bun, să caracterizăm aceste criterii drept *muzicale* şi să conchidem: secolul XIX a elaborat arta compoziției, dar abia secolul nostru i-a conferit acestei arte muzicalitatea.

*Versetele satanice* sunt construite din trei linii mai mult sau mai puțin independente: A: viața lui Saladin Chamcha şi a lui Gibreel Farishta, doi indieni din zilele noastre care trăiesc între Bombay şi Londra; B: istoria coranică privitoare la geneza Islamului; C: drumul unor țărani spre Mecca peste marea în care se înecă încredințați că o trec cu piciorul.

Cele trei linii sunt reluate succesiv în cele nouă părți în următoarea ordine: A-B-A-C-A-B-A-C-A (că tot veni vorba: în muzică, această ordine se numeşte *rondo*: tema principală revine regulat, în alternanță cu câteva teme secundare).

Iată şi ritmul ansamblului (menționez în paranteză numărul, rotunjit, de pagini după ediția franceză): A (100) B (40) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). Se

observă că părțile B şi C au toate aceeaşi lungime, ceea ce imprimă ansamblului o regularitate ritmică.

În spațiul romanului, linia A ocupă cinci şeptimi, linia B o şeptime, iar linia C o şeptime. Din acest raport cantitativ rezultă poziția dominantă a liniei A: centrul de greutate al romanului este destinul contemporan al lui Farishta şi Chamcha.

Cu toate astea, deşi B şi C sunt linii subordonate, în ele se concentrează *pariul estetic* al romanului, pentru că grație lor a reuşit Rushdie să surprindă problema fundamentală a tuturor romanelor (identitatea unui individ, a unui personaj) într-un chip nou care depăşeşte convențiile romanului psihologic: personalitatea lui Chamcha sau Farishta nu pot fi surprinse printr-o descriere detaliată a sentimentelor lor; misterul personajelor constă în coabitarea a două civilizații în psihicul lor, cea indiană şi cea europeană; constă aşadar în rădăcinile lor, din care s-au smuls, dar care rămân totuşi vii în ei. În ce loc anume s-au rupt aceste rădăcini şi până unde trebuie să coborâm dacă vrem să atingem rana produsă de ruptură? Privirea aruncată în „fântâna trecutului îşi are locul ei aici, ea ţinteşte chiar miezul problemei: sfâşierea existențială a celor doi protagonişti.

Aşa cum Iacob rămâne de neînțeles fără Avraam (care, potrivit lui Mann, a trăit cu veacuri înaintea lui), Iacob nefiind decât „imitația şi continuarea" sa, Gibreel Farishta rămâne de neînțeles fără arhanghelul Gibrail, fără Mahound (Mahomed), ba chiar fără islamismul teocratic al lui Khomeiny sau al acelei fete fanatizate care-i conduce pe țărani spre Mecca, sau mai curând spre moarte. Toți reprezintă propriile sale posibilități adormite în el, iar din lupta împotriva lor ia naştere propria sa individualitate. Nu există în acest roman nici o întrebare importantă pe care s-o putem cerceta fără a privi în fântâna trecutului. Ce e bine şi

ce e rău? Cine este diavol pentru cine, Chamcha pentru Farishta sau Farishta pentru Chamcha? Pelerinajul ţăranilor e inspirat de diavol sau de înger? Înecul lor reprezintă un jalnic eşec sau drumul glorios spre Paradis? Cine ne poate spune, cine poate şti? Dar nu cumva reprezintă această incapacitate de a înţelege binele şi răul chiar frământarea trăită de întemeietorii oricărei religii? Cumplitele cuvinte rostite cu deznădejde, incredibila blasfemie a lui Cristos: „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?", nu răsună oare în sufletul oricărui creştin? În îndoiala cu care Mahound se întreabă cine i-a şoptit versetele, Dumnezeu sau diavolul, nu se află oare, ascunsă, incertitudinea pe care se întemeiază însăşi existenţa omului?

## ▫ *În umbra marilor principii* ▫

Începând cu *Copiii de la miezul nopţii,* care au trezit o admiraţie unanimă în epocă (1980), nimeni în lumea literară anglo-saxonă nu mai contestă faptul că Rushdie este unul din cei mai înzestraţi romancieri de astăzi. *Versetele satanice,* apărute în engleză în septembrie 1988, au fost primite cu toată atenţia cuvenită unui mare autor. Cartea a primit dovezi de preţuire înainte ca cineva să fi prevăzut furtuna ce avea să izbucnească după câteva luni, când stăpânul Iranului, imamul Khomeiny, l-a condamnat la moarte pe Rushdie pentru blasfemie, trimiţând pe urmele lui ucigaşi plătiţi într-o operaţiune de hăituire căreia nimeni nu-i poate prevedea sfârşitul.

Asta s-a întâmplat înainte ca romanul să poată fi tradus. Pretutindeni în afara lumii anglo-saxone, scandalul a precedat cartea. În Franţa, presa a publicat imediat fragmente din romanul încă inedit, pentru a face cunoscute motivele verdictului. Comportament cum nu se poate mai

firesc, dar fatal pentru un roman. Prezentându-l exclusiv prin pasajele *incriminate,* romanul a fost transformat, de la bun început, dintr-o operă de artă într-un simplu *corp delict.*

Niciodată nu voi vorbi de rău critica literară. Fiindcă nimic nu-i mai cumplit pentru un scriitor decât să se lovească de absența ei. Vorbesc de critica literară înțeleasă ca meditație, ca analiză; de critica literară care ştie să citească de mai multe ori cartea despre care vrea să vorbească (la fel ca marea muzică pe care o putem asculta la nesfârşit, marile romane sunt şi ele făcute pentru lecturi repetate); de critica literară care, insensibilă la ritmul actualității literare, e dispusă să discute opere create acum un an, acum treizeci de ani, acum trei sute de ani; de critica literară care încearcă să surprindă noutatea unei opere pentru a o înscrie astfel în memoria istorică. Dacă istoria romanului n-ar fi însoțită de o asemenea meditație, n-am şti nimic astăzi nici despre Dostoievski, nici despre Joyce, nici despre Proust. Fără ea, orice operă cade pradă unor judecăți arbitrare şi unei uitări rapide. Or, cazul Rushdie a arătat (dacă mai era nevoie) că o asemenea meditație nu se mai practică. Critica literară s-a transformat imperceptibil, fără rea intenție, prin forța lucrurilor, datorită evoluției societății, a presei, într-o simplă (adesea inteligentă, dar întotdeauna grăbită) *informare asupra actualității literare.*

În cazul *Versetelor satanice,* actualitatea literară a reprezentat condamnarea la moarte a unui autor, într-o atare situație de viață şi de moarte, pare aproape frivol să vorbeşti despre artă. Într-adevăr, ce poate însemna arta față de marile principii amenințate? Iată de ce, pretutindeni în lume, toate comentariile s-au concentrat pe problematica principiilor: libertatea de exprimare; necesitatea de a o apăra (şi într-adevăr a fost apărată, s-a protestat, s-au semnat petiții); religia; Islamul şi creştinătatea; dar şi următoarea întrebare: are un autor dreptul moral de a huli

şi de a-i jigni astfel pe credincioşi? Şi chiar următoarea îndoială: nu cumva Rushdie a atacat Islamul numai pentru a-şi face publicitate şi a-şi vinde ilizibila carte?

Cu o misterioasă unanimitate (am constatat pretutindeni în lume aceeaşi reacţie), oamenii de litere, intelectualii, iniţiaţii de prin saloane au privit de sus acest roman. S-au hotărât şi ei în sfârşit să reziste la toate presiunile comerciale, refuzând să citească ceea ce li se părea un simplu obiect de senzaţie. Au semnat toate petiţiile în sprijinul lui Rushdie, dar au găsit cu cale că e elegant să spună în acelaşi timp, cu un zâmbet de dandy în colţul gurii: „Cartea? A, nu, nu! N-am citit-o." Oamenii politici au profitat de această ciudată „stare de dizgraţie" a romancierului pe care nu-l iubeau. N-am să uit niciodată virtuoasa imparţialitate pe care au afişat-o atunci: „Condamnăm verdictul lui Khomeiny. Libertatea de exprimare e sfântă pentru noi. Dar condamnăm în egală măsură atacul împotriva credinţei. Atac nedemn, josnic, care jigneşte sufletul popoarelor". Chiar aşa, nimeni nu mai punea la îndoială faptul că Rushdie *atacase* Islamul, fiindcă numai acuzaţia era reală; textul cărţii nu mai avea nici o importanţă, nu mai exista.

## ▫ *Şocul celor trei epoci* ▫

Situaţie unică în istorie: prin obârşia sa, Rushdie aparţine societăţii musulmane care, în mare parte, trăieşte încă o epocă anterioară modernităţii. El îşi scrie cartea în Europa, în epoca modernă sau, mai exact, la sfârşitul acestei epoci.

Aşa cum Islamul iranian se îndepărta de moderaţia religioasă adoptând o teocraţie combativă, istoria romanului trecea, cu Rushdie, de la surâsul amabil şi profesoral al lui Thomas Mann la imaginaţia fără oprelişti sorbită din izvorul redescoperit al umorului rablaisian. Antitezele s-au întâlnit, împinse la extrem.

Din această perspectivă, condamnarea lui Rushdie apare nu ca o întâmplare, ca o nebunie, ci ca un conflict adânc între două epoci: teocrația atacă epoca modernă având drept țintă creația sa cea mai reprezentativă: romanul. Fiindcă Rushdie n-a hulit. N-a atacat Islamul. El a scris un roman. Dar, pentru spiritul teocratic, aşa ceva e mai grav decât un atac; dacă o religie este atacată (printr-o polemică, o blasfemie, o erezie), păzitorii templului o pot apăra cu uşurință pe propriul lor teren, cu propriul lor limbaj; romanul este însă o altă planetă pentru ei; un alt univers, întemeiat pe o altă ontologie; un *infernum* în care adevărul unic n-are nici o putere, iar ambiguitatea satanică transformă toate certitudinile în enigme.

Subliniem: nu atac, ambiguitate; partea a doua din *Versetele satanice* (adică partea incriminată, care-l evocă pe Mahomed şi geneza Islamului) e prezentată în roman ca un *vis* al lui Gibreel Farishta care, pe urmă, va face după acest vis un film de doi bani în care va juca rolul arhanghelului. Povestea este astfel *de două ori* relativizată (mai întâi ca vis, apoi ca film *prost* ce va suferi un eşec), prezentată aşadar nu ca o afirmație, ci ca o *invenție ludică.* Invenție ireverențioasă? Nu mi se pare deloc: ea m-a făcut să înțeleg, pentru prima oară, *poezia* religiei islamice, a lumii islamice.

Să insistăm puțin asupra acestui aspect: în universul relativității romaneşti nu e loc pentru ură: romancierul care scrie un roman pentru a plăti o poliță (fie ea personală sau ideologică) e sortit unui eşec estetic total şi asigurat. Ayesha, fata care-i călăuzeşte pe țăranii halucinați spre moarte, este un monstru, bineînțeles, dar totodată e şi seducătoare, minunată (cu nimbul de fluturi care o însoțeşte pretutindeni) şi, adesea, înduioşătoare; chiar şi în portretul unui imam emigrat (portret imaginar al lui Khomeiny), putem găsi o înțelegere aproape respectuoasă; modernitatea occidentală e privită cu scepticism, în nici un

caz nu este prezentată drept superioară arhaismului oriental; romanul „cercetează din punct de vedere istoric şi psihologic" vechi texte sacre, arătând, în plus, halul în care le terfeleşte televiziunea, publicitatea, industria divertismentului; dar măcar personajele stângiste, care stigmatizează frivolitatea acestei lumi moderne, beneficiază de o simpatie fără înconjur din partea autorului? Nici vorbă, sunt jalnici şi ridicoli, la fel de frivoli ca şi frivolitatea care-i înconjoară; nimeni n-are dreptate şi nimeni nu greşeşte în întregime în imensul *carnaval al relativității* care este această operă.

Aşadar, incriminând *Versetele satanice*, este incriminată arta romanului ca atare. De aceea lucrul cel mai trist în toată această tristă poveste nu e verdictul lui Khomeiny (el rezultă dintr-o logică atroce dar coerentă), ci incapacitatea Europei de a apăra şi explica (de a explica cu răbdare, sieşi şi în egală măsură celorlalți) arta cea mai europeană, arta romanului; altfel spus, de a explica şi de a-şi apăra propria cultură. „Fiii romanului" au trădat arta care i-a format. Europa, „societatea romanului", s-a abandonat pe sine.

Nu mă miră că nişte teologi sorbonarzi, poliția ideologică a acelui secol XVI care a aprins atâtea ruguri, i-au făcut zile fripte lui Rabelais, obligându-l să fugă şi să se ascundă. Ceea ce mi se pare mult mai uimitor şi demn de admirat este protecția pe care i-au asigurat-o puternicii zilei, cardinalul du Bellay, de pildă, cardinalul Odet şi mai cu seamă Francisc I, regele Franței. Au vrut ei să apere principii: libertatea de exprimare, drepturile omului? Motivul atitudinii lor era mai generos; iubeau literatura şi artele.

Nu văd nici un cardinal du Bellay şi nici un Francisc I în Europa de azi. Dar Europa mai este oare Europa? Adică „societatea romanului"? Altfel spus: se mai află ea în epoca modernă? Nu e deja pe cale să intre într-o altă epocă, una ce

n-are încă un nume şi pentru care artele nu prea mai au însemnătate? Dacă-i aşa, de ce ne-am mai mira că nu s-a dat de ceasul morţii când, pentru prima oară în istoria ei, arta romanului, arta *sa* prin excelenţă, a fost condamnată la moarte? În această nouă epocă, de după epoca modernă, romanul nu trăieşte oare, de la o vreme încoace, o viaţă de proscris?

## ▫ *Romanul European* ▫

Pentru a delimita exact arta despre care vorbesc, o numesc *roman european*. Nu vreau să spun cu asta: romane create în Europa de europeni, ci: romane făcând parte dintr-o istorie care a început în zorii epocii moderne în Europa. Există bineînţeles şi alte romane: romanul chinezesc, romanul Antichităţii greceşti, dar între ele şi aventura istorică născută odată cu Rabelais şi cu Cervantes nu există nici o continuitate de evoluţie.

Vorbesc despre *romanul european* nu numai pentru a-l deosebi de romanul chinezesc, de pildă, ci şi pentru a spune că istoria lui este transnaţională; că romanul francez, romanul englez sau romanul unguresc nu sunt în măsură să creeze propria lor istorie autonomă, ci participă toate la istoria comună, supranaţională, creatoare a unicului context în care se pot revela atât sensul evoluţiei romanului, cât şi valoarea operelor particulare.

În cursul diferitelor faze ale romanului, diferite naţiuni au preluat iniţiativa ca într-o ştafetă: mai întâi Italia cu Boccaccio, marele precursor; apoi Franţa lui Rabelais; apoi Spania lui Cervantes şi a romanului picaresc; secolul XVIII al marelui roman englez, cu intervenţia germană a lui Goethe, spre sfârşit; secolul XIX care aparţine în întregime Franţei, cu intrarea în scenă, în ultima treime, a romanului rusesc şi, imediat apoi, apariţia romanului scandinav. Pe

urmă, secolul XX şi aventura sa central-europeană, cu Kafka, Musil, Broch şi Gombrowicz.

Dacă Europa ar fi fost o singură naţiune, nu cred că istoria romanului său ar fi putut dăinui cu o asemenea vitalitate, forţă şi diversitate vreme de patru secole. Ceea ce a repus în mişcare arta romanului, ceea ce i-a oferit noi motive de inspiraţie şi i-a sugerat noi soluţii estetice au fost situaţiile istorice mereu noi (cu conţinutul lor existenţial nou) apărând când în Franţa, când în Rusia, când altundeva şi apoi iar altundeva. Ca şi cum, în drumul său, istoria romanului ar fi trezit, una după alta, diferitele părţi ale Europei, confirmându-le specificitatea şi integrându-le în acelaşi timp într-o conştiinţă europeană comună.

Abia în secolul nostru marile iniţiative ale istoriei romanului european se nasc, pentru prima dată, în afara Europei: mai întâi în America de Nord, în anii '20 şi '30, apoi, în anii '60, în America Latină. După bucuria pe care mi-au adus-o arta lui Patrick Chamoiseau, romancierul din Antile, apoi arta lui Rushdie, prefer să vorbesc în mod mai general despre *romanul de sub paralela 35* sau *romanul Sudului:* o nouă mare cultură romanescă definită printr-un extraordinar simţ al realului, însoţit de o imaginaţie fără margini, care încalcă toate regulile verosimilităţii.

Această imaginaţie mă farmecă fără să ştiu prea bine de unde provine. Kafka? Cu siguranţă. Pentru secolul nostru, el este acela care a legitimat neverosimilul în arta romanului. Dar imaginaţia kafkiană e diferită de cea a lui Rushdie sau García Marquez; această imaginaţie abundentă pare înrădăcinată în cultura extrem de specifică a Sudului; de pildă, în literatura sa orală, încă vie (Chamoiseau se revendică de la povestitorii creoli), sau, în cazul Americii Latine, cum îi place lui Fuentes să amintească, în barocul său mai exuberant, mai „dement” decât cel din Europa.

O altă cheie a acestei imaginații: *tropicalizarea romanului*. Mă gândesc la acea fantezie a lui Rushdie: Farishta zboară deasupra Londrei şi vrea să „tropicalizeze" acest oraş ostil; iată cum rezumă el avantajele tropicalizării: „instituirea unei sieste naționale [...] noi specii de păsări în copaci (ara, păuni, cacadu), noi specii de copaci sub păsări (cocotieri, tamarinzi, smochini bărboşi) [...] fervoare religioasă, agitație politică [...] prieteni care tabără unii la alții pe neanunțate, închiderea azilurilor de bătrâni, însemnătatea familiilor extinse, mâncare mai condimentată [...]

Dezavantaje: holera, febra tifoidă, boala legionarului, gândaci, praf, zgomot, cultura excesului".

(„Cultura excesului" este o formulă excelentă. Tendința romanului în ultimele faze ale modernismului său: în Europa: cotidian împins la extrem; analiză sofisticată a cenuşiului pe fond cenuşiu; în afara Europei: acumularea celor mai ieşite din comun coincidențe; culoare pe fond de culoare. Pericol: dezgustul pentru cenuşiu în Europa, monotonia pitorescului în afara Europei.)

Deşi oarecum străine de gustul european, romanele create sub paralela 35 reprezintă prelungirea istoriei romanului european, a formei sale, a spiritului său, fiind chiar uimitor de aproape de izvoarele lui primordiale; nicăieri în altă parte vechea sevă rabelaisiană nu mai curge astăzi cu atâta voioşie ca în operele acestor romancieri neeuropeni.

## ▫ *Ziua când Panurge nu va mai stârni râsul* ▫

Asta mă îndeamnă să mă întorc pentru ultima oară la Panurge. În *Pantagruel,* Panurge se îndrăgosteşte de o nobilă doamnă pe care o doreşte cu orice preț. În biserică, în timpul slujbei (blestemată blestemăție!), îi adresează

obscenităţi aiuritoare (care, în America zilelor noastre, l-ar costa o sută treisprezece ani de puşcărie pentru hărţuire sexuală), iar când doamna refuză să-l asculte, se răzbună zvârlindu-i pe veşminte sexul unei cătele în călduri. Apoi, ieşind doamna din biserică, toţi câinii din vecinătate (şase sute de mii paisprezece, spune Rabelais) aleargă în urma ei şi urinează pe ea. Îmi amintesc că aveam douăzeci de ani când, într-un cămin muncitoresc, îmi ţineam Rabelais-ul în cehă sub pat.

Muncitorilor intrigaţi de cartea foarte groasă le-am citit de nenumărate ori povestea asta, pe care în curând au învăţat-o pe de rost. Deşi erau oameni cu o morală ţărănească, mai curând conservatoare, în râsul lor nu exista nici urmă de condamnare a hărţuitorului verbal şi urinar; l-au îndrăgit nespus pe Panurge, până într-atât încât l-au poreclit aşa pe unul dintre tovarăşii lor de cameră; ah, nu, nu pe-un afemeiat, ci pe un tânăr cunoscut pentru naivitatea lui şi pentru castitatea hiperbolică, un tânăr care, la duş, se ruşina să fie văzut gol. Le aud şi acum strigătele de parcă ar fi fost ieri: „Panurc (aşa-i pronunţam noi numele în cehă), treci sub duş! Că altfel te spălăm noi în pişat de câine!”

Aud încă acel râs curat care batjocorea pudoarea unui coleg, dar care exprima în acelaşi timp, faţă de această pudoare, o tandreţe aproape uluită. Erau încântaţi deopotrivă de obscenităţile pe care Panurge i le adresa nobilei doamne în biserică, dar totodată şi de pedeapsa venită din partea castei doamne, la rândul ei pedepsită, spre marea lor bucurie, de urina câinilor. Cu cine simpatizau colegii mei de-atunci? Cu pudoarea? Cu impudoarea? Cu Panurge? Cu cucoana? Cu câinii deţinători ai privilegiului de invidiat de a urina pe o preafrumoasă doamnă?

Umorul: fulgerul divin care dezvăluie lumea în ambiguitatea ei morală şi pe om în profunda sa incapacitate de a-i judeca

pe ceilalți. Umorul: beția relativității a tot ce este omenesc; plăcerea stranie născută din certitudinea că nu există certitudine.

Umorul însă, pentru a-l cita pe Octavio Paz, este „marea invenție a spiritului modern”. N-a existat dintotdeauna, şi nici nu există pentru totdeauna.

Cu inima strânsă, mă gândesc la ziua când Panurge nu va mai stârni râsul.

# • PARTEA A DOUA •
# UMBRA CASTRATOARE A SFÂNTULUI GARTA •

## ▫ *1* ▫

*L*a baza imaginii pe care mai toată lumea o are astăzi despre Kafka stă un roman scris de Max Brod imediat după moartea lui Kafka şi publicat în 1926. Savurați-i titlul: *împărăția magică a iubirii.* Acest roman-cheie este un roman cu cheie. Recunoaştem în protagonistul său, scriitorul german Nowy din Praga, un autoportret în culori avantajoase al lui Brod însuşi (adorat de femei, invidiat de autorii de doi bani). Nowy-Brod îi pune coame unui bărbat care, mai târziu, prin intrigi josnice şi trase de păr, reuşeşte să-l bage în puşcărie pentru patru ani. De ia bun început ne pomenim prinşi într-o poveste cusută cu ață albă, alcătuită din cele mai neverosimile coincidențe (personajele se întâlnesc, din pură întâmplare, în largul mării pe un

pachebot, pe o stradă din Haifa, pe o stradă din Viena), asistăm la lupta dintre buni (Nowy, amanta lui) şi răi (încornoratul, atât de vulgar că-şi merită cu prisosinţă coamele, şi un critic literar care desfiinţează sistematic minunatele cărţi ale lui Nowy), suntem impresionaţi de răsturnări melodramatice (eroina se sinucide nemaiputând suporta o viaţă sfâşiată între soţul înşelat şi bărbatul cu care-l înşală), admirăm sufletul sensibil al lui Nowy-Brod care leşină la tot pasul.

E un roman care ar fi fost uitat înainte de a fi scris dacă între personajele sale nu s-ar fi numărat şi Garta. Fiindcă acest Garta, prieten apropiat al lui Nowy, este un portret al lui Kafka. Fără această cheie, Garta ar fi cel mai neinteresant personaj din întreaga istorie a literaturii. Brod îl numeşte „un sfânt al timpului nostru", dar nici despre faptele sfinţeniei sale nu aflăm mare lucru, exceptând faptul că, din când în când, sufocat de încurcături amoroase, Nowy-Brod îi cere prietenului său un sfat, pe care acesta – lipsit, ca un sfânt ce se află, de orice experienţă în domeniu – e incapabil să i-l dea.

Admirabil paradox: imaginea lui Kafka şi destinul postum al operei sale sunt integral concepute şi proiectate pentru prima oară în acest roman naiv, în această fabulaţie caricatural romanescă, situată, estetic vorbind, la antipodul artei lui Kafka.

## ▫ *2* ▫

Câteva citate din roman: Garta „era un sfânt al timpului nostru, un sfânt adevărat". „Una din marile sale calităţi era aceea de a rămâne pururi independent, liber şi de a privi cu un sfânt echilibru toate mitologiile, deşi în fond le simţea aproape de sufletul său." „Dorea puritatea absolută, nu putea dori altceva..."

Cuvintele sfânt, sfințenie, mitologie, puritate nu au nimic retoric; trebuie luate în sens literal: „Dintre toți înțelepții şi profeții care au păşit cândva pe acest pământ, a fost cel mai tăcut [...] Poate că nu-i lipsea decât încrederea în sine pentru a fi un călăuzitor al omenirii! Nu, nu era un călăuzitor, nu glăsuia poporului şi nici discipolilor, ca alți conducători spirituali ai oamenilor. Păstra tăcerea; oare din pricină că pătrunsese mai adânc în marele mister? Acțiunea lui a fost fără îndoială mai anevoioasă decât a lui Buddha, căci dacă reuşea, reuşea pe vecie."

Şi iarăşi: „Toți întemeietorii de religii erau siguri pe ei; şi totuşi unul – cine ştie dacă nu cumva cel mai sincer dintre toți –, Lao Zi, s-a retras în umbra mişcării pe care a inițiat-o. Fără îndoială, Garta a făcut la fel."

Garta e prezentat drept un om care scrie. Nowy „acceptase să fie executorul testamentar al lui Garta în tot ce ținea de opera lui. Chiar Garta îl rugase s-o facă, punându-i însă condiția stranie de a distruge totul". Nowy „ghicea motivul acestei ultime dorințe. Garta nu anunța o religie nouă, voia *să-şi trăiască credința.* Cerea de la sine însuşi efortul suprem. Cum însă nu-l atinsese, scrierile lui (sărmane trepte menite a-l ajuta să urce pe culmi) rămâneau fără valoare pentru el".

Cu toate astea, Nowy-Brod nu voia să asculte de dorința prietenului său, fiindcă, după el, „scrierile lui Garta, chiar simple eseuri fiind, aduc oamenilor ce rătăcesc în beznă presimțirea binelui superior şi de neînlocuit spre care tind".

Într-adevăr, nimic nu lipseşte din acest portret.

## ▫ *3* ▫

Fără Brod, azi n-am cunoaşte nici măcar numele lui Kafka. Imediat după moartea prietenului său, Brod i-a editat cele

trei romane. Fără nici un ecou. A înțeles atunci că, pentru a impune opera lui Kafka, avea de purtat un adevărat război, un război îndelungat. A impune o operă înseamnă s-o prezinți, s-o interpretezi. A urmat din partea lui Brod o adevărată ofensivă de artilerie: prefețele: la *Procesul* (1925), la *Castelul* (1926), la *America* (1927), la *Descrierea unei lupte* (1936), la jurnal şi la scrisori (1937), la nuvele (1946); apoi dramatizările: *Castelul* (1953) şi *America* (1957); dar mai ales patru importante cărți de interpretare (remarcați titlurile!): *Franz Kafka*, *biografie* (1937), *Credința şi învățătura lui Franz Kafka* (1946), *Franz Kafka cel ce arată calea* (1951) şi *Disperare şi mântuire în opera lui Franz Kafka* (1959).

Imaginea schițată în *împărăția magică a iubirii* e întărită şi dezvoltată prin aceste texte: Kafka este în primul rând un gânditor religios, *der religiöse Denker.* E drept că „n-a dat niciodată o explicație sistematică a filosofiei sale şi a concepției sale religioase despre lume. Totuşi filosofia sa poate fi dedusă din operă, mai ales din aforisme, dar şi din poezie, din scrisori, din jurnale, ca şi din felul în care a trăit (mai cu seamă din el)".

Şi mai departe: „Adevărata însemnătate a lui Kafka nu poate fi înțeleasă fără a face distincția între două direcții din opera sa: 1) aforismele, 2) textele narative (romanele, nuvelele).

În aforisme, Kafka expune *das positive Wort,* cuvântul pozitiv destinat omenirii, credința sa, chemarea aspră adresată fiecărui individ de a-şi schimba viața personală."

În romanele şi nuvelele sale, „el descrie cumplitele pedepse care-i aşteaptă pe cei ce nu vor să asculte cuvântul *(das Wort)* şi să urmeze dreapta cale".

Remarcați ierarhia: sus de tot: viața lui Kafka înțeleasă ca exemplu de urmat; la mijloc: aforismele, adică toate pasajele

sentenţioase, „filosofice” din jurnal; jos de tot: opera narativă.

Brod era un intelectual remarcabil, înzestrat cu o energie ieşită din comun; un om generos, gata să se bată pentru ceilalţi; ataşamentul lui faţă de Kafka era sincer şi dezinteresat. Necazul cu el era orientarea lui artistică: om al ideilor, habar n-avea ce înseamnă pasiunea formei; romanele sale (a scris vreo douăzeci) sunt jalnic de convenţionale; şi mai cu seamă: nu pricepea absolut nimic din arta modernă.

De ce-l iubea atunci Kafka atât de mult? Dar cine încetează să-şi iubească cel mai bun prieten doar fiindcă scrie versuri proaste?

Totuşi, omul care scrie versuri proaste devine periculos când se apucă să editeze opera prietenului său poet. Să ne închipuim că cel mai influent comentator al lui Picasso ar fi un pictor incapabil să-i înţeleagă pe impresionişti. Ce-ar spune el despre tablourile lui Picasso? Probabil acelaşi lucru pe care l-a spus Brod despre romanele lui Kafka: că ne descriu „cumplitele pedepse care-i aşteaptă pe cei ce nu urmează dreapta cale”.

## ▫ *4* ▫

Max Brod a creat imaginea lui Kafka şi a operei sale; în acelaşi timp, el a creat *kafkologia.* Chiar dacă le place să se distanţeze de părintele lor, kafkologii nu ies niciodată din teritoriul delimitat de el. În ciuda cantităţii astronomice a textelor produse de ea, kafkologia desfăşoară, în variante infinite, mereu acelaşi discurs, aceeaşi speculaţie care, devenind din ce în ce mai independentă de opera lui Kafka, nu se mai hrăneşte decât din sine însăşi. Prin nenumărate prefeţe, postfeţe, note, biografii şi monografii, cursuri universitare şi teze de doctorat, ea produce şi întreţine

propria sa imagine despre Kafka, astfel încât ceea ce publicul cunoaşte sub numele de Kafka nu mai e Kafka, ci un Kafka kafkologizat.

Cum putem defini kafkologia?

1) După modelul lui Brod, kafkologia cercetează cărţile lui Kafka nu în *marele context* al istoriei literare (al istoriei romanului european), ci aproape exclusiv în *microcontextul biografic.* În monografia lor, Boisdeffre şi Albérès îl invocă pe Proust care refuza explicaţia biografică a operei, dar numai pentru a spune că Franz Kafka cere o excepţie de la regulă, cărţile lui fiind „inseparabile de persoana sa. Fie că se numeşte Josef K., Rohan, Samsa, arpentorul, Bendemann, Josefina, cântăreaţa, un Artist al foamei sau Trapezistul, eroul cărţilor sale nu e nimeni altul decât Kafka însuşi". Biografia este cheia principală pentru înţelegerea operei. Mai mult: unicul sens al operei este acela de a fi o cheie pentru înţelegerea biografiei.

2) După modelul lui Brod, sub pana kafkologilor, *biografia lui Kafka devine hagiografie)* de neuitat rămâne emfaza cu care Roman Karst şi-a încheiat discursul la colocviul de la Liblice din 1963: „Franz Kafka a trăit şi a suferit pentru noi!" Diferite feluri de hagiografii: religioase; laice: Kafka, martir al însingurării; stângiste: Kafka frecventând „asiduu" adunările anarhiste (potrivit unei mărturii ce frizează mitomania, mereu citată, nicicând verificată) şi urmărind „cu mare atenţie revoluţia din 1917". Fiecare cult cu apocrifele sale: *Convorbirile* lui Gustav Janouch. Fiecare sfânt cu jertfa sa: dorinţa lui Kafka de a i se distruge opera.

3) După modelul lui Brod, *kafkologia îl exclude sistematic pe Kafka din domeniul esteticii*: fie în calitate de „gânditor religios", fie, la stânga, în calitate de contestatar al artei, cu o „bibliotecă ideală [ce] n-ar cuprinde decât cărţi pentru ingineri sau mecanici, ca şi pentru juriştii care instituie

norme” (cartea lui Deleuze şi Guattari). Ea cercetează neobosit relaţiile lui Kafka cu Kierkegaard, cu Nietzsche, cu teologii, dar îi ignoră pe romancieri şi pe poeţi. Nici Camus nu vorbeşte, în eseul său, despre un Kafka romancier, ci despre un Kafka filosof. Scrisorile şi romanele sunt tratate la fel, dar cele dintâi sunt evident preferate celor din urmă: iau la întâmplare eseul despre Kafka al lui Roger Garaudy: scrisorile sunt citate de 54 de ori, jurnalul de 45 de ori; *Convorbirile* lui Janouch de 35 de ori; nuvelele de 20 de ori; *Procesul* de cinci ori; *Castelul* de patru ori, *America* nici măcar o dată.

4) După modelul lui Brod, *kafkologia ignoră existenta artei moderne*; ca şi cum Kafka n-ar aparţine generaţiei marilor novatori, Stravinski, Webern, Bartók, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, toţi născuţi ca şi el între 1880 şi 1883. Când în anii '50 s-a avansat ipoteza apropierii sale de Beckett, Brod a protestat numaidecât: sfântul Garta n-are nimic de-a face cu o atare decadenţă!

5) Kafkologia nu este o critică literară (ea nu examinează valoarea operei: aspectele până atunci necunoscute ale existenţei dezvăluite de operă, inovaţiile estetice prin care opera a reprezentat o răscruce în evoluţia artei etc.); *kafkologia este o exegeză.* Ca atare, ea nu reuşeşte să vadă în romanele lui Kafka decât alegorii. Acestea sunt religioase (Brod: Castelul = harul divin; arpentorul = noul Parsifal pornit în căutarea divinului etc., etc.); psihanalitice, existenţialiste, marxiste (arpentorul = simbolul revoluţiei, fiindcă face o nouă împărţire a pământului); politice *(Procesul* lui Orson Welles). Kafkologia nu caută în romanele lui Kafka lumea reală transformată de o imaginaţie colosală; ea decriptează mesaje religioase, descifrează parabole filosofice.

▫ *5* ▫

„Garta era un sfânt al timpului nostru, un sfânt adevărat." Dar poate un sfânt să frecventeze bordelurile? Brod a editat jurnalul lui Kafka cenzurându-l un pic; a eliminat din el nu numai aluziile la târfe, dar şi tot ce era legat de sexualitate. Kafkologia a exprimat întotdeauna îndoieli cu privire la virilitatea autorului de care se ocupă şi se complace să discute despre martiriul impotenței lui. Astfel, de multă vreme, Kafka a devenit sfântul protector al nevrozaților, al depresivilor, al anorexicilor, al plăpânzilor, sfântul protector al contorsionaților, al prețioaselor ridicole şi al istericilor (în filmul lui Orson Welles, K. urlă isteric, când, dimpotrivă, romanele lui Kafka sunt cele mai puțin isterice din întreaga istorie a literaturii).

Biografii habar n-au de viața sexuală a propriilor neveste, dar au impresia că o cunosc pe cea a lui Stendhal sau Faulkner. Despre a lui Kafka n-aş îndrăzni să spun decât atât: viața erotică (nu foarte comodă) din vremea sa semăna prea puțin cu a noastră: fetele de atunci nu făceau dragoste înainte de căsătorie; unui celibatar nu-i rămâneau deci decât două posibilități: femeile căsătorite de familie bună sau femeile uşoare din clasele inferioare: vânzătoare, slujnice şi, bineînțeles, prostituate.

Imaginația romanelor lui Brod se hrăneşte din prima sursă; de aici erotismul lor exaltat, romantic (încornorări dramatice, sinucideri, gelozii patologice) şi asexual: „Femeile frumoase se înşală când îşi închipuie că un bărbat cu suflet larg acordă vreo însemnătate actului fizic. Acesta nu-i decât simbolul unui sentiment, dovada că o femeie mi-e devotată trup şi suflet. Dragostea unui bărbat nu este decât lupta dusă pentru a câştiga bunăvoința *(die Güte)* unei femei" *(împărăția magică a iubirii).*

Dimpotrivă, imaginația erotică a romanelor lui Kafka se nutreşte aproape exclusiv din cealaltă sursă: „Am trecut prin fața bordelului, ca prin fața casei unei iubite”[5] (*Jurnal*, 1910, frază cenzurată de Brod).

Deşi au ştiut să analizeze magistral toate strategiile de seducție, romanele secolului XIX lăsau în umbră sexualitatea şi actul sexual însuşi. În primele decenii ale secolului nostru, sexualitatea iese din cețurile pasiunii romantice. Kafka (alături de Joyce, bineînțeles) a fost printre cei dintâi care au descoperit-o în romanele lor. El nu dezvăluie sexualitatea ca teren de joc destinat unui mic cerc de libertini (în maniera secolului XVIII), ci ca pe o realitate deopotrivă banală şi fundamentală a vieții oricărui individ. Kafka dezvăluie aspectele *existențiale* ale sexualității: sexualitatea opusă dragostei; stranietatea celuilalt ca o condiție, ca o cerință a sexualității; ambiguitatea sexualității; laturile ei excitante şi respingătoare totodată; teribila insignifianță, care nu-i scade câtuşi de puțin puterea înfricoşătoare etc.

Brod era un romantic. La baza romanelor lui Kafka cred că disting, dimpotrivă, un profund antiromantism; el se manifestă pretutindeni: în felul în care Kafka priveşte societatea, ca şi în modul său de a construi o frază; dar poate că la originea acestui antiromantism se află viziunea lui Kafka despre sexualitate.

## ▫ *6* ▫

Tânărul Karl Rossmann (protagonistul *Americii)* e alungat din casa părintească şi trimis în America din pricina unui

[5] Citatul urmează ediția: Lev Tolstoi, Anna Karenina, vol. I, trad. rom. M. Sevastos, Ştefana Velisar Teodoreanu şi R. Donici, Univers, 1980. (N. t.)

nefericit accident sexual cu o slujnică ce-i „făcuse un copil”. Înaintea împreunării, slujnica țipa: „Karl, o, Karl al meu!”; „Karl, în schimb, nu vedea mare lucru şi era foarte incomodat de mormanul de aşternuturi calde, pe care îl îngrămădise – după cât îşi da seama – anume pentru el...” Pe urmă, ea „îl zgâlțâi, îi ascultă bătăile inimii, îşi oferi, la rându-i, pieptul ca să-i asculte şi el bătăile inimii”. Apoi, „îi umblă cu mâna peste trup, cu un gest atât de scârbos încât Karl îşi smuci capul de pe pernă, încordându-şi gâtul”. În fine, „îl izbi de câteva ori în şir cu pântecele; veni momentul când puteai crede că femeia face parte din trupul lui şi, foarte probabil, din această pricină, Karl simți o cumplită nevoie de ajutor”[6].

Această modestă împreunare este pricina a tot ce va urma în roman. E deprimant să descoperi că destinul tău are drept cauză ceva total lipsit de semnificație. Dar a descoperi o neaşteptată lipsă de semnificație este în acelaşi timp o sursă a comicului. *Post coitum omne animal triste*. Kafka a fost primul care a descris comicul acestei tristeți.

Comicul sexualității: idee inacceptabilă pentru puritani, ca şi pentru neolibertini. Mă gândesc la D.H. Lawrence care a înălțat imnuri Erosului, evanghelistul împreunării care, în *Amantul doamnei Chatterley,* încearcă să reabiliteze sexualitatea cu o infuzie de lirism. Numai că sexualitatea lirică e şi mai comică decât sentimentalismul liric din secolul trecut.

Perla erotică a *Americii* este Brunelda. Federico Fellini a fost fascinat de ea. De multă vreme visează să facă un film după *America,* iar în *Internista* ne prezintă scena castingului pentru acest film visat: pe ecran se perindă mai multe

---

[6] Citatele urmează ediția: Franz Kafka, America, trad. rom. Pop Simion şi Erika Voiculescu, Univers, 1970. (N.t.)

candidate incredibile pentru rolul Bruneldei, alese de Fellini cu bucuria exuberantă pe care i-o cunoaştem. (Insist însă: această bucurie exuberantă era şi a lui Kafka. Căci el n-a *suferit* pentru noi! S-a *amuzat* pentru noi!)

Brunelda, fosta cântăreață, „foarte sensibilă", pe care „picioarele o supără întotdeauna din cauza gutei". Brunelda, cu mâinile ei mici şi moi, cu bărbia dublă, cu corpul „din cale-afară de voluminos". Brunelda stând în capul oaselor, cu picioarele depărtate, „făcând un efort maxim, cu o respirație greoaie, cu gemete şi pauze de odihnă" pentru a se apleca şi „pentru a-şi apuca ciorapii de capătul de sus". Brunelda ridicându-şi rochia şi ştergându-i lacrimile lui Robinson cu poala. Brunelda care nu poate să urce câteva trepte şi trebuie purtată pe brațe – spectacol care-l impresionează pe Robinson în aşa hal că va rămâne să suspine pentru tot restul zilelor: „Ah, Dumnezeule, Dumnezeule, cât era de frumoasă!" Brunelda în cadă, goală, în picioare, spălată de Delamarche, plângându-se şi gemând tot timpul. Brunelda lungită în aceeaşi cadă, lovind furioasă apa cu pumnul. Brunelda pe care doi bărbați se chinuie două ceasuri s-o coboare pe scări, ca s-o aşeze într-un cărucior împins apoi de Karl pe străzile oraşului către un loc misterios, probabil un bordel. Brunelda aşezată în acest vehicul, complet acoperită cu un şal, ceea ce face ca un polițist s-o ia drept un sac cu cartofi.

Nou în această zugrăvire a urâțeniei obeze e faptul că este atrăgătoare; atrăgătoare în chip morbid, ridicol, dar atrăgătoare totuşi; sexualitatea Bruneldei e monstruoasă, la limita dintre respingător şi excitant, iar strigătele de admirație ale bărbaților nu sunt doar comice *(sunt* comice, bineînțeles, sexualitatea *este* comică!), ci şi absolut sincere. Nu-i de mirare că Brod, adorator romantic al femeilor, pentru care împreunarea nu era o realitate ci un „simbol al sentimentului", n-a văzut nimic autentic în Brunelda, nici

măcar umbra unei experienţe reale, ci doar descrierea „cumplitelor pedepse care-i aşteaptă pe cei ce nu urmează dreapta cale”.

▫ *7* ▫

Cea mai frumoasă scenă erotică scrisă de Kafka se află în capitolul al treilea al *Castelului*: scena de dragoste dintre K. şi Frieda. La doar un ceas după ce a văzut-o prima oară pe fata „mică, blondă şi ştearsă”, K. o îmbrăţişează „în micile băltoace de bere şi în alte gunoaie răspândite pe podea”[7]. Murdăria: inseparabilă de sexualitate, de esenţa ei.

Dar imediat după asta, în acelaşi paragraf, Kafka dă glas poeziei sexualităţii: „Acolo trecură ore, ore de răsuflare în comun, de bătăi de inimă comune, ore în care K. avea mereu senzaţia că se rătăceşte sau că se află în lumea străină mai departe ca orişicine înaintea lui, într-o lume străină unde nici măcar aerul nu avea vreun element din aerul natal, unde trebuia să te sufoci de stranietate şi unde, în mijlocul seducţiilor absurde, nu puteai face decât să mergi mai departe, să rătăceşti mai departe.”

Durata împreunării se transformă în metafora mersului sub un cer al înstrăinării, al straniului. Şi totuşi, acest umblet n-are nimic urât; dimpotrivă, ne atrage, ne invită să mergem mai departe, ne îmbată: e frumuseţe.

Şi, câteva rânduri mai jos: „era prea fericit s-o ţină pe Frieda între mâinile lui, prea fericit şi temător în acelaşi timp, căci i se părea că dacă Frieda îl părăseşte, îl părăseşte tot ce-i al

---

[7] Citatele urmează ediţia: Franz Kafka, Castelul, trad. rom. Mariana Şora, Editura pentru literatură, 1968, exceptând citatul din paragraful imediat următor care urmează îndeaproape, pentru motive ce se vor vedea în partea a patra, varianta lui Kundera. (N. t.)

lui”. Deci totuşi dragoste până la urmă? Nici vorbă, nici un fel de dragoste; când eşti alungat şi deposedat de tot ce-i al tău, o femeiuşcă abia cunoscută, îmbrăţişată în băltoace de bere, devine un întreg univers – fără ca dragostea să intervină câtuşi de puţin.

▫ *8* ▫

În *Manifestul suprarealismului*, André Breton se arată sever cu arta romanului. Îi reproşează că e incurabil marcat de mediocritate, de banalitate, de tot ce se opune poeziei. Îşi bate joc de descrierile sale, ca şi de plicticoasa lui psihologie. Critica romanului e imediat urmată de elogiul viselor. Apoi, Breton rezumă: „Cred în resorbţia viitoare a celor două stări atât de contradictorii în aparenţă, visul şi realitatea, într-un soi de realitate absolută, de suprarealitate, dacă se poate spune aşa.”

Paradox: această, resorbţie a visului şi a realităţii”, pe care suprarealiştii au proclamat-o fără s-o fi realizat cu adevărat într-o operă literară de anvergură, avusese deja loc tocmai în acel gen pe care-l discreditau: în romanele scrise de Kafka în deceniul precedent.

E foarte greu de descris, de definit, de numit acest gen de imaginaţie care ne farmecă la Kafka. Fuziunea dintre vis şi realitate, această expresie pe care Kafka, bineînţeles, n-a cunoscut-o, mi se pare edificatoare. Ca şi altă frază dragă suprarealiştilor, fraza lui Lautréamont despre frumuseţea întâlnirii întâmplătoare dintre o umbrelă şi o maşină de cusut: cu cât lucrurile sunt mai străine unele de altele, cu atât puterea magică a luminii ce ţâşneşte din întâlnirea lor e mai mare. Mi-ar plăcea să vorbesc despre o poetică a surprizei. Sau despre frumuseţe ca mirare perpetuă. Sau să folosesc, drept criteriu al valorii, noţiunea de *densitate*: densitate a imaginaţiei, densitate a întâlnirilor neaşteptate.

Scena citată a împreunării dintre K. şi Frieda este un exemplu de atare ameţitoare densitate: scurtul pasaj, abia o pagină, cuprinde trei descoperiri existenţiale absolut diferite (triunghiul existenţial al sexualităţii) care ne surprind în succesiunea lor imediată: murdăria; tulburătoarea frumuseţe întunecată a straniului; şi sfâşietoarea, anxioasa nostalgie.

Întreg capitolul trei este un vârtej de surprize: într-un interval relativ scurt se succedă: prima întâlnire dintre K. şi Frieda la cârciumă; dialogul extraordinar de realist al seducerii deghizate din pricina prezenţei unei a treia persoane, Olga; motivul găurii în uşă (motiv banal, dar care trece dincolo de verosimilul empiric) prin care K. îl vede pe Klamm dormind în spatele biroului; mulţimea servitorilor care dansează cu Olga; surprinzătoarea cruzime a Friedei care-i alungă cu biciul şi surprinzătoarea teamă cu care aceştia se supun; sosirea birtaşului şi K. ascunzându-se sub tejghea; revenirea Friedei care-l descoperă pe K. lungit pe jos şi-i atinge drăgăstos pieptul cu piciorul, tăgăduind în acelaşi timp că ar şti unde se află; scena de dragoste întreruptă de chemarea lui Klamm, trezit din somn, de dincolo de uşă; gestul de surprinzător curaj al Friedei strigându-i lui Klamm: „Sunt cu arpentorul!"; şi apoi, culmea (aici chiar că ieşim complet din verosimilul empiric): deasupra lor, cei doi secundanţi ai lui K., cocoţaţi pe tejghea, care i-au urmărit tot timpul.

## ▫ 9 ▫

Cei doi secundanţi de la castel sunt probabil cea mai mare găselniţă poetică a lui Kafka, minune pură a fanteziei sale; existenţa lor nu este numai infinit surprinzătoare ci este, în plus, şi plină de semnificaţii: secundanţii sunt nişte bieţi şantajişti, nişte pisălogi; dar reprezintă totodată întreaga

„modernitate” amenințătoare a castelului: sunt polițai, reporteri, fotografi: agenți ai lichidării oricărei vieți private; sunt clovnii inocenți ce traversează scena dramei; dar sunt şi privitori perverşi şi lubrici, iar prezența lor îmbibă întregul roman cu un parfum sexual de o promiscuitate murdară şi kafkian comică.

Dar mai ales: invenția acestor doi secundanți e ca o pârghie ce ridică povestea până în zona în care totul este în chip straniu deopotrivă real şi ireal, posibil şi imposibil. Capitolul al doisprezecelea: K., Frieda şi cei doi secundanți se adăpostesc într-o clasă de şcoală primară transformată în dormitor, învățătoarea şi elevii intră în clasă în momentul în care ciudatul menaj în patru îşi începe toaleta matinală; în dosul păturilor atârnate de barele paralele, cei patru se îmbracă, în vreme ce copiii, amuzați, intrigați, curioşi (şi ei privitori perverşi), îi observă. E mai mult decât întâlnirea dintre o umbrelă şi o maşină de cusut. E întâlnirea, de o superbă incongruență, dintre două spații: o clasă de şcoală primară şi un dormitor suspect.

Această scenă de o imensă poezie comică (ce-ar trebui să figureze în fruntea unei antologii a modernității romaneşti) era cu neputință de gândit în epoca dinaintea lui Kafka. Absolut cu neputință. Insist pentru a sublinia radicalismul revoluției estetice a lui Kafka. Îmi amintesc de o convorbire de acum douăzeci de ani cu Gabriel Garda Márquez care mi-a spus: „Kafka m-a făcut să înțeleg că se poate scrie *altfel.”* Altfel însemna: depăşind granița verosimilului. Nu pentru a evada din lumea reală (în maniera romanticilor), ci pentru a o surprinde mai bine.

Fiindcă a surprinde lumea reală face parte din însăşi definiția romanului; dar cum s-o surprinzi lăsându-te totodată în voia jocului vrăjit al fanteziei? Cum poți fi riguros în analiza lumii şi în acelaşi timp liber în chip

iresponsabil în reveria ludică? Cum să uneşti aceste două scopuri incompatibile? Kafka a reuşit să rezolve această imensă enigmă. El a făcut o breşă în zidul verosimilului; o breşă prin care l-au urmat alţii, nenumăraţi, fiecare în felul său: Fellini, García Márquez, Fuentes, Rushdie. Şi alţii, şi alţii.

La naiba cu sfântul Garta! Umbra lui castratoare a ascuns privirii noastre pe unul dintre cei mai mari poeţi ai romanului din toate timpurile.

# • PARTEA A TREIA •
# IMPROVIZAŢIE – OMAGIU LUI STRAVINSKI •

## ▫ *Chemarea trecutului* ▫

Într-o conferinţă radio din 1931, Schönberg vorbeşte despre maeştrii săi: „in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms”, „în primul rând Bach şi Mozart; în al doilea, Beethoven, Wagner, Brahms”. În fraze scurte, aforistice, el defineşte apoi ce a învăţat de la fiecare dintre cei cinci compozitori.

Între ce spune despre Bach şi ce spune despre ceilalţi există totuşi o foarte mare diferenţă: de la Mozart, de pildă, a învăţat „arta frazelor de lungimi inegale” sau „arta de a crea idei secundare”, adică o tehnică absolut individuală care îi aparţine exclusiv lui Mozart. La Bach, descoperă principii care au fost totodată principiile întregii muzici vreme de

secole înaintea lui Bach: mai întâi, „arta de a inventa asemenea grupuri de note încât să se poată acompania pe ele însele”; şi, în al doilea rând, „arta de a crea întregul plecând de la un singur nucleu”, „die Kunst, alles aus einem zu erzeugen”.

Întreaga revoluție dodecafonică s-ar putea defini prin cele două fraze care rezumă lecția reținută de Schönberg de la Bach (şi de la predecesorii săi): spre deosebire de muzica clasică şi de muzica romantică, compuse pe baza alternanței diferitelor teme muzicale ce se succedă una alteia, o fugă de Bach, ca şi o compoziție dodecafonică, se dezvoltă de la început până la sfârşit pornind de la un singur nucleu, care este deopotrivă melodie şi acompaniament.

Douăzeci şi trei de ani mai târziu, la întrebarea lui Roland Manuel: „Care sunt astăzi preocupările dumneavoastră cele mai importante?”, Stravinski răspundea: „Guillaume de Machaut, Heinrich Isaak, Dufay, Pérotin şi Webern.” E pentru prima oară când un compozitor proclamă atât de limpede imensa importanță a muzicii secolelor XII, XIV şi XV, apropiind-o de muzica modernă (a lui Webern).

Câțiva ani mai târziu, Glenn Gould dădea la Moscova un concert pentru studenții de la Conservator; după ce a cântat Webern, Schönberg şi Křenek, el a rostit în fața auditoriului un scurt comentariu: „Cel mai frumos compliment pe care-l pot aduce acestei muzici este de a spune că principiile ce pot fi găsite în ea nu sunt noi, că au cel puțin cinci sute de ani”; apoi şi-a continuat recitalul cu trei fugi de Bach. Era o provocare bine gândită: realismul socialist, doctrina oficială pe atunci în Rusia, combătea modernismul în numele tradiției; Glenn Gould a vrut să arate că rădăcinile muzicii moderne (interzisă în Rusia comunistă) sunt mult mai adânci decât cele ale muzicii oficiale a realismului socialist

(care nu era, într-adevăr, decât o conservare artificială a romantismului muzical).

## ▫ *Cele două perioade* ▫

Muzica europeană are o istorie de circa o mie de ani (dacă socotim că începe odată cu primele încercări ale polifoniei primitive). Romanul european (dacă socotim că începe odată cu opera lui Rabelais şi a lui Cervantes), de circa patru sute de ani. Când mă gândesc la aceste două istorii, nu pot scăpa de senzaţia că s-au derulat în ritmuri asemănătoare şi, ca să zic aşa, în două reprize. Cezurile dintre reprize, în istoria muzicii şi în cea a romanului, nu sunt sincrone. În istoria muzicii, cezura se întinde pe toată durata secolului XVIII (apogeul simbolic al primei jumătăţi aflându-se în *Arta fugii* a lui Bach, iar începutul celei de-a doua în operele primilor clasici); cezura în istoria romanului are loc mai târziu: între secolele XVIII şi XIX, adică între, pe de o parte, Laclos şi Sterne, şi, de cealaltă parte, Scott şi Balzac.

Ideea metaforică a celor două perioade mi-a venit stând de vorbă cu un prieten şi nu are nici o pretenţie de a fi ştiinţifică; de altminteri, e o experienţă banală, elementară, evidentă la nivelul bunului-simţ: în ce priveşte muzica şi romanul, suntem cu toţii educaţi în estetica celei de-a doua perioade. O misă de Ockeghem sau *Arta fugii* a lui Bach sunt pentru un meloman de nivel mediu la fel de greu de înţeles ca muzica lui Webern. Oricât de captivante le-ar fi povestea, romanele din secolul XVIII îl intimidează pe cititor prin forma lor, de aceea sunt mult mai cunoscute prin adaptările lor cinematografice (care le denaturează în chip fatal atât spiritul cât şi forma) decât prin textul lor. Cărţile celui mai celebru romancier din secolul XVIII, Samuel Richardson, de negăsit în librării, sunt azi practic uitate. Dimpotrivă, Balzac, chiar dacă poate părea învechit, e în

continuare uşor de citit, forma lui e uşor de înţeles, e familiară cititorului, ba mai mult, reprezintă pentru el modelul însuşi al formei romaneşti.

Prăpastia între concepţiile estetice ale celor două perioade e pricina multor neînţelegeri. În cartea sa consacrată lui Cervantes, Vladimir Nabokov emite o opinie provocator negativă despre *Don Quijote*: carte supraestimată, naivă, repetitivă şi plină de o insuportabilă şi neverosimilă cruzime; această „oribilă cruzime" a făcut din ea una din cărţile „cele mai brutale şi mai barbare din câte s-au scris vreodată"; sărmanul Sancho, trecând de la o bastonadă la alta, îşi pierde de cel puţin cinci ori toţi dinţii. Da, Nabokov are dreptate: Sancho îşi pierde prea mulţi dinţi, atâta doar că nu ne aflăm în Zola, unde cruzimea, descrisă exact şi în amănunt, devine document autentic al unei realităţi sociale; cu Cervantes, ne aflăm într-o lume creată de vraja povestitorului care inventează, exagerează şi se lasă purtat de fantezie şi de excesele ei; cei o sută trei dinţi pierduţi de Sancho nu pot fi luaţi în sens literal, ca de altfel nimic din acest roman. „Doamnă, fiica dumneavoastră a fost călcată de un compresor!

— Bine, bine, acum sunt în baie. Băgaţi-o pe sub uşă." Trebuie oare să condamnăm cruzimea acestui vechi banc cehesc din copilăria mea? Marea operă fondatoare a lui Cervantes a fost însufleţită de spiritul neseriozităţii, spirit care, de atunci, a devenit de neînţeles din pricina esteticii romanului din a doua perioadă, a imperativului său de verosimilitate.

A doua perioadă n-a eclipsat-o doar pe prima, a *refulat-o*: prima perioadă a devenit conştiinţa vinovată a romanului şi mai ales a muzicii. Opera lui Bach este exemplul cel mai celebru în acest sens: faima lui Bach în timpul vieţii; uitarea lui Bach după moarte (uitare de o jumătate de secol);

redescoperirea lui Bach în tot cursul secolului XIX. Beethoven e singurul care, spre sfârşitul vieţii (adică la şaptezeci de ani de la moartea lui Bach), a reuşit aproape să integreze experienţa lui Bach în noua estetică a muzicii (încercările sale repetate de a insera fuga în cuprinsul sonatei), în vreme ce, după Beethoven, cu cât romanticii îl adorau mai tare pe Bach, cu atât gândirea lor structurală se-ndepărta mai mult de el. Pentru a-l face mai accesibil, a fost subiectivizat, sentimentalizat (celebrele aranjamente ale lui Busoni); apoi, ca reacţie la această romantizare, s-a încercat redescoperirea muzicii sale aşa cum era ea cântată în epocă, ceea ce a dat naştere unor interpretări remarcabil de anoste. Odată trecută prin pustiul uitării, mi se pare că muzica lui Bach îşi va păstra veşnic chipul pe jumătate acoperit de un văl.

## ▫ *Istoria ca peisaj ivit din ceaf*ă ▫

În loc să vorbesc despre uitarea lui Bach, aş putea să-mi răstorn ideea şi să spun: Bach este cel dintâi mare compozitor care, prin imensa forţă a operei sale, a silit publicul să-i ia în considerare muzica, în ciuda faptului că aceasta aparţinea deja trecutului. Eveniment fără precedent, fiindcă, până în secolul XIX, societatea se hrănea aproape exclusiv cu muzică contemporană. Ea nu avea un contact viu cu trecutul muzical: chiar dacă studiau (rareori) muzica epocilor precedente, muzicienii n-aveau obiceiul s-o cânte în public. Abia în cursul secolului XIX începe muzica trecutului să retrăiască alături de muzică contemporană şi să ocupe progresiv tot mai mult spaţiu; aşa se face că în secolul XX raportul între prezent şi trecut se răstoarnă: se ascultă muzica epocilor dinainte mai mult decât muzica contemporană care, astăzi, a sfârşit prin a nu mai fi aproape deloc prezentă în sălile de concert.

Bach a fost aşadar primul compozitor care s-a impus memoriei posterității; odată cu el, Europa secolului XIX a descoperit nu doar o parte importantă a trecutului muzicii, ci *istoria* muzicii. Fiindcă Bach n-a reprezentat pentru ea un trecut oarecare, ci un trecut radical diferit de prezent; astfel, timpul muzicii s-a dezvăluit dintr-odată (şi pentru prima oară) nu doar ca simplă succesiune de opere, ci ca o succesiune de schimbări, de epoci, de estetici diferite.

Mi-l închipui adesea, în anul morții, exact la mijlocul secolului XVIII, aplecat, din cauza vederii mult slăbite, asupra *Artei fugii,* o muzică a cărei orientare estetică reprezintă în opera lui (care conține orientări multiple) tendința cea mai arhaică, străină de epoca sa care se îndepărtase deja total de polifonie, îndreptându-se către un stil simplu, chiar simplist.

Situația istorică a operei lui Bach dezvăluie aşadar un lucru pe care generațiile de după el erau pe cale să-l uite, anume că Istoria nu este neapărat un drum suitor (spre ceva mai bogat, mai cultivat), că exigențele artei pot veni în contradicție cu exigențele zilei (exigențele unei modernități sau alteia) şi că noul (unicul, inimitabilul, nemairostitul) se poate afla în cu totul altă direcție decât direcția trasată de ceea ce toată lumea socoteşte a fi progresul. Într-adevăr, viitorul pe care Bach l-a putut citi în arta contemporanilor şi urmaşilor săi trebuie să fi arătat, în ochii săi, ca o cădere. Concentrându-se către sfârşitul vieții exclusiv asupra polifoniei pure, Bach a întors spatele gustului epocii sale, ca şi propriilor săi fii-compozitori; a fost un gest de sfidare a Istoriei, un refuz tacit al viitorului.

Bach: extraordinară răspântie a tendințelor şi problemelor istorice ale muzicii. Altă răspântie extraordinară a tendințelor istorice: opera lui Stravinski. Trecutul milenar al muzicii, care în tot cursul secolului XIX ieşea treptat din

ceața uitării, s-a ivit dintr-odată, spre mijlocul secolului nostru (la două sute de ani de la moartea lui Bach), ca un peisaj scăldat în lumină, în toată întinderea sa; moment unic, în care întreaga istorie a muzicii e integral prezentă, integral accesibilă, disponibilă (grație cercetărilor istoriografice, grație mijloacelor tehnice, radioului, discurilor), integral deschisă întrebărilor care-i scrutează sensul. Mi se pare că acest moment al marelui bilanț şi-a aflat într-adevăr monumentul în muzica lui Stravinski.

## ▫ *Tribunalul sentimentelor* ▫

Muzica e „neputincioasă când e vorba să exprime ceva, orice: un sentiment, o atitudine, o stare psihologică", spune Stravinski în *Cronica vieții mele* (1935). Afirmația (cu siguranță exagerată: cum să negi că muzica poate stârni sentimente?) e precizată şi nuanțată câteva rânduri mai jos: *rațiunea dea fi a* muzicii, spune Stravinski, nu constă în capacitatea sa de a exprima sentimentele. E curios să constați ce iritare a stârnit această atitudine.

Convingerea potrivit căreia, contrar lui Stravinski, rațiunea de a fi a muzicii este exprimarea sentimentelor exista probabil dintotdeauna, dar s-a impus ca dominantă, acceptată de toată lumea şi de la sine înțeleasă, în secolul XVIII; Jean-Jacques Rousseau o formulează cu o brutală simplitate: la fel ca orice artă, muzica imită lumea reală, dar într-un mod specific: ea „nu va reprezenta lucrurile direct, ci va trezi în suflet aceleaşi emoții pe care le avem la vederea lor". Asta reclamă o anumită structură a operei muzicale; Rousseau: „Muzica nu poate fi compusă decât din aceste trei lucruri: melodie sau cântec, armonie sau acompaniament, mişcare sau măsură." Subliniez: armonie *sau* acompaniament; ceea ce înseamnă că totul e subordonat melodiei: ea este primordială, armonia e un

simplu acompaniament „având o putere foarte mică asupra sufletului omenesc”.

Doctrina realismului socialist, care peste două secole va sufoca mai bine de o jumătate de veac muzica din Rusia, nu afirma altceva. Compozitorilor socotiți formaliști li se reproșa că neglijau melodiile (ideologul șef Jdanov era indignat că muzica lor nu putea fi fredonată la ieșirea din sala de concert); li se adresa îndemnul de a exprima „întregul evantai de sentimente omenești” (muzica modernă, începând cu Debussy, a fost stigmatizată pentru incapacitatea de a face acest lucru); se socotea (exact ca în cazul lui Rousseau) că „realismul” muzicii se află în facultatea de a exprima sentimentele pe care realitatea le stârnește în om.

Critica cea mai aspră și cea mai profundă a lui Stravinski este desigur cea adusă de Theodor Adorno în celebra sa carte *Filosofia muzicii moderne* (1949). Adorno zugrăvește tabloul muzicii ca pe un câmp de luptă politică: Schönberg, eroul pozitiv, reprezentant al progresului (chiar dacă e vorba despre un progres așa-zicând tragic, despre o epocă în care progresul nu mai e cu putință), iar Stravinski, eroul negativ, reprezentantul restaurației. Refuzul stravinskian de a vedea rațiunea de a fi a muzicii în confesiunea subiectivă devine una dintre țintele criticii adorniene; această „furie antipsihologică” este, potrivit lui Adorno, o formă de „indiferență față de lume”; dorința lui Stravinski de a obiectiva muzica este un fel de acord tacit cu societatea capitalistă care strivește subiectivitatea umană; fiindcă „muzica lui Stravinski celebrează lichidarea individului”, nici mai mult, nici mai puțin.

Ernest Ansermet, excelent muzician, dirijor și interpret al operelor lui Stravinski („unul dintre prietenii mei cei mai fideli și cei mai devotați”, spune Stravinski în *Cronica vieții mele),* a devenit mai târziu criticul său implacabil; obiecțiile

lui sunt radicale şi vizează raţiunea de a fi (*Daseinberechtigung)* a muzicii. Potrivit lui Ansermet, „activitatea afectivă latentă din sufletul omului [...] a fost întotdeauna izvorul muzicii"; în expresia acestei „activităţi afective" se află „esenţa etică" a muzicii; la Stravinski, care „refuză să se angajeze în actul expresiei muzicale", muzica „încetează aşadar să fie o expresie estetică a eticii umane"; aşa de pildă, „Mis*a lui* nu e expresia, ci tabl*oul mis*ei [care] putea fi scris la fel de bine de un compozitor nereligios" şi care, prin urmare, nu propune decât „o religiozitate fabricată"; ascunzând astfel adevărata raţiune de a fi a muzicii (prin înlocuirea confesiunii cu tablouri), Stravinski nu face decât să se sustragă datoriei sale etice.

De unde încrâncenarea asta? Să fie oare moştenirea secolului trecut, romantismul din noi care se revoltă împotriva negării sale celei mai consecvente, negării sale desăvârşite? A batjocorit Stravinski o nevoie existenţială ascunsă în fiecare dintre noi? Nevoia de a socoti că ochii umezi sunt mai presus de ochii uscaţi, mâna dusă la inimă mai presus de mâna ţinută în buzunar, credinţa mai presus de scepticism, pasiunea mai presus de seninătate, confesiunea mai presus de cunoaştere?

Ansermet trece de la critica muzicii la critica autorului ei: faptul că Stravinski „n-a făcut şi n-a fost ispitit să facă din muzica sa un act al exprimării de sine nu este o opţiune deliberată, ci rezultatul unui soi de limitare a naturii sale, rezultatul lipsei de autonomie a activităţii sale afective (ca să nu spunem al sărăciei sufletului, care nu încetează să fie sărac decât atunci când iubeşte ceva)".

Pe naiba! Ce putea să ştie Ansermet, prietenul cel mai fidel, despre sărăcia sufletului lui Stravinski? Ce putea să ştie el, prietenul cel mai devotat, despre capacitatea sa de a iubi? Şi de unde căpătase certitudinea că inima este etic superioară

creierului? Josniciile nu sunt comise şi cu participarea inimii, şi fără ea? Fanaticii cu mâinile pătate de sânge nu se pot oare lăuda cu bogata lor „activitate afectivă”? Nu vom mai isprăvi odată cu această imbecilă inchiziție sentimentală, cu această Teroare a sufletului?

*Ce e superficial şi ce e profund?*

Partizanii sufletului îl atacă pe Stravinski sau, pentru a-i salva muzica, încearcă s-o despartă de concepțiile „eronate” ale autorului ei. Bunăvoința asta de a „salva” muzica compozitorilor suspectați că nu au destul suflet se manifestă foarte frecvent față de muzicienii din prima perioadă. Cad la întâmplare peste un mic comentariu al unui muzicolog; se referă la marele contemporan al lui Rabelais, Clément Janequin, şi la compozițiile sale aşa-zis „descriptive”, cum ar fi de pildă *Cântecul păsărilor* sau *Cotcodăceala femeilor* (sublinierea cuvintelor-cheie din text îmi aparține): „Aceste piese rămân totuşi destul de *superficiale.* Dar Janequin e un artist mult mai complet decât ne place s-o recunoaştem, căci în afară de netăgăduita lui *înzestrare pentru pitoresc,* întâlnim la el *o poezie tandră, o pătrunzătoare fervoare în exprimarea sentimentelor... Est*e un poet rafinat, sensibil la frumusețile naturii; este de asemenea un i*ncomparabil cântăreț al femeii, pen*tru care găseşte acc*ente de tandrețe, de admirație, de respect...”*

Să reținem vocabularul: polul răului şi al binelui sunt desemnate prin adjectivul *superficial* şi prin opusul său subînțeles, *profund.* Dar sunt într-adevăr superficiale compozițiile „descriptive” ale lui Janequin? În aceste câteva compoziții, Janequin transcrie sunete amuzicale (cântecul păsărilor, flecăreala femeilor, larma străzilor, zgomotele unei vânători sau ale unei bătălii etc.) prin mijloace muzicale (prin cântecul coral); această „descriere” este prelucrată polifonic. Îngemănarea dintre imitația „naturalistă” (care-i

prilejuieşte lui Janequin admirabile sonorităţi noi) şi polifonia savantă, îngemănarea a două extreme aproape incompatibile e fascinantă: iată deci o artă rafinată, ludică, veselă şi plină de umor.

Şi ce dacă: „rafinat", „ludic", „vesel", „umor" sunt tocmai cuvintele pe care discursul sentimental le plasează la antipodul profunzimii. Dar ce este profund şi ce este superficial? Pentru criticul lui Janequin, superficiale sunt „înzestrarea pentru pitoresc", „descrierea"; profunde sunt „pătrunzătoarea fervoare în exprimarea sentimentelor", „accentele de tandreţe, de admiraţie, de respect". Profund e deci tot ce are atingere cu sentimentele. Dar putem defini profunzimea şi altfel: profund e tot ce atinge esenţialul. Problema pe care o atinge Janequin în aceste compoziţii este problema ontologică fundamentală a muzicii: problema relaţiei dintre zgomot şi sunet muzical.

## ▫ *Muzică şi zgomot* ▫

Îndată ce a creat un sunet muzical (cântând din gură sau la un instrument), omul a divizat universul acustic în două părţi strict separate: cea a sunetelor artificiale şi cea a sunetelor naturale. În muzica sa, Janequin a încercat să le pună în contact. La mijlocul secolului XVI, el a prefigurat astfel ceea ce în secolul XX aveau să facă, de exemplu, Janáček (studiile sale asupra limbii vorbite), Bartók sau, într-un chip foarte sistematic, Messiaen (compoziţiile sale inspirate de cântecul păsărilor).

Arta lui Janequin aminteşte că există un univers acustic exterior sufletului omenesc, alcătuit nu doar din zgomote ale naturii, ci şi din glasuri omeneşti care vorbesc, ţipă, cântă şi dau carne sonoră deopotrivă vieţii de zi cu zi şi sărbătorilor. Ea aminteşte că la îndemâna compozitorului se află

nenumărate posibilități de a conferi acestui univers „obiectiv” o mare formă muzicală.

Una din compozițiile cele mai originale ale lui Janáček: *Şaptezeci de mii* (1909): un cor pentru voci bărbăteşti care istoriseşte soarta minerilor din Silezia. A doua jumătate a acestei opere este o explozie de strigăte ale mulțimii care se întrepătrund într-un fascinant tumult: o compoziție care (în ciuda incredibilei emoții dramatice) se apropie în mod straniu de madrigalele ce au pus pe muzică, în epoca lui Janequin, strigătele Parisului, strigătele Londrei.

Mă gândesc la *Nunta* lui Stravinski (compusă între 1914 şi 1923): un *tablou* (termenul folosit peiorativ de Ansermet este într-adevăr foarte potrivit) al nunților țărăneşti; se aud cântece, zgomote, discursuri, strigăte, chemări, monologuri, glume (tumultul vocilor prefigurat de Janáček), într-o orchestrație (patru piane şi percuție) de o fascinantă brutalitate (care-l prefigurează pe Bartók).

Mă gândesc şi la suita pentru pian *în aer liber* (1926) a lui Bartók; partea a patra: zgomotele naturii (orăcăit de broaşte, mi se pare, lângă un iaz) îi sugerează lui Bartók motive melodice de o rară stranietate; apoi, cu aceste sonorități animale se confundă un cântec popular care, deşi este o creație omenească, se află pe acelaşi plan cu sunetele broaştelor; nu e un lied, un cântec al romantismului, menit să dezvăluie „activitatea afectivă” a sufletului compozitorului; este o melodie venită din afară, un zgomot printre zgomote.

Şi mă gândesc la acel adagio din al treilea concert pentru pian al lui Bartók (operă din ultima, din trista sa perioadă americană). Tema hipersubiectivă de o inefabilă melancolie alternează aici cu cealaltă temă, hiperobiectivă (care aminteşte de altfel de partea a patra din suita *în aer liber):*

ca şi cum plânsul unui suflet nu şi-ar putea găsi mângâierea decât în insensibilitatea naturii.

Aţi înţeles bine: „nu şi-ar putea găsi mângâierea decât în insensibilitatea naturii”. Fiindcă insensibilitatea e mângâietoare, lumea insensibilităţii este lumea exterioară vieţii umane; e veşnicia; „e marea aliată cu soarele” (Rimbaud). Îmi amintesc de trista perioadă petrecută în Boemia la începutul ocupaţiei ruseşti. Atunci m-am îndrăgostit de muzica lui Varèse şi Xenakis: imaginile unor lumi sonore obiective dar inexistente mi-au vorbit despre fiinţa eliberată de subiectivitatea umană, agresivă şi stânjenitoare; mi-au vorbit despre frumuseţea blând inumană a lumii de dinainte sau de după trecerea omului.

## ▫ *Melodie* ▫

Ascult un cânt polifonic pentru două voci al şcolii de la Notre-Dame din Paris, din secolul XII: la vocea de jos, cu valori lungite, în chip de *cantus firmus,* un vechi cânt gregorian (venind dintr-un trecut imemorial şi pesemne neeuropean); la vocea de sus, cu valori mai scurte, evoluează melodia de acompaniament polifonic. Această îmbrăţişare a două melodii, fiecare aparţinând unei epoci diferite (despărţite una de alta prin întregi secole), are ceva minunat: iată, în chip de realitate şi de parabolă totodată, naşterea muzicii europene ca artă: o melodie e creată pentru a urmări contrapunctic o altă melodie, foarte veche, de origine aproape necunoscută; ea se află acolo, aşadar, ca un lucru secundar, subordonat, se află acolo ca să *slujească;* şi, deşi „secundară”, în ea se concentrează totuşi întreaga invenţie, întreaga lucrare a muzicianului medieval, melodia acompaniată fiind preluată fără modificări dintr-un repertoriu antic.

Sunt fermecat de această veche compoziție polifonică: melodia e lungă, fără sfârşit, *imposibil de memorat*; ea nu e rodul unei *inspirații subite*, n-a țâşnit aidoma expresiei imediate a unei emoții; are caracterul unei *elaborări*, al unui travaliu „artizanal" de ornamentare, al unui travaliu depus nu pentru ca artistul să-şi deschidă sufletul (să-şi arate „activitatea afectivă", ca să vorbim ca Ansermet), ci pentru a înfrumuseța, cu nespusă umilință, o liturghie.

Şi mi se pare că arta melodiei va păstra, până la Bach, acest caracter pe care i l-au insuflat primii polifonişti. Ascult adagio din concertul pentru vioară în mi minor al lui Bach: ca un fel de *cantus firmus,* orchestra (violonceii) cântă o temă foarte simplă, uşor de memorat şi care se repetă de nenumărate ori, în timp ce melodia viorii (şi aici se concentrează provocarea melodică a compozitorului) pluteşte deasupra, incomparabil mai lungă, mai schimbătoare, mai bogată decât *cantus firmus* al orchestrei (căruia îi este totuşi subordonată), minunată, vrăjită dar insesizabilă, imposibil de memorat, iar pentru noi, crescuți în estetica celei de-a doua perioade, în chip sublim arhaică.

Situația se schimbă în zorii clasicismului. Compoziția îşi pierde caracterul polifonic; în sonoritatea armoniilor de acompaniament, autonomia diferitelor voci particulare se pierde, şi se pierde cu atât mai mult cu cât marea noutate a celei de-a doua perioade, orchestra simfonică şi pasta ei sonoră, dobândeşte o mai mare însemnătate; melodia, care era „secundară", „subordonată", devine ideea primordială a compoziției şi domină structura muzicală, care de altfel s-a transformat în întregime.

Tot atunci se schimbă şi caracterul melodiei: ea nu mai este linia lungă ce străbate întreaga piesă; e reductibilă la o formulă de câteva măsuri, formulă foarte expresivă, concentrată, deci uşor de memorat, capabilă să surprindă

(sau să stârnească) o emoție imediată (muzicii i se impune astfel, mai mult ca oricând, o mare misiune semantică: să capteze şi să „definească" muzical toate emoțiile şi nuanțele lor), latã de ce atribuie publicul termenul de „mare melodist" compozitorilor din a doua perioadă, unui Mozart, unui Chopin, dar rareori lui Bach şi mai puțin încă lui Josquin des Près sau lui Palestrina: ideea curentă din zilele noastre despre ce înseamnă melodia (ce înseamnă melodia frumoasă) s-a format pornind de la estetica ce a luat naştere odată cu clasicismul.

Şi totuşi, nu-i adevărat că Bach ar fi mai puțin melodic decât Mozart; numai că melodia lui e diferită. *Arta fugii*:

celebra temă este nucleul pornind de la care (cum a spus Schönberg) se creează totul; dar nu aici se află tezaurul melodic al *Artei fugii;* el se află în toate acele melodii care se înalță din această temă şi-i constituie contrapunctul, îmi place mult orchestrarea şi interpretarea lui Hermann Scherchen; de pildă, *a patra fugă simplă;* o repetă de două ori mai lent decât se obişnuieşte (Bach n-a prescris *tempo*-uri); dintr-odată, în această lentoare, se dezvăluie întreaga frumusețe melodică, nebănuită. Această *remelodizare* a lui Bach n-are nimic de-a face cu *romatizarea* (nu există la Scherchen nici rubato, nici acorduri adăugate); ceea ce aud este melodia autentică a primei perioade, insesizabilă, imposibil de memorat, ireductibilă la o scurtă formulă, o melodie (o împletire de melodii) care mă vrăjeşte prin inefabila ei seninătate. Cu neputință s-o asculți fără o mare emoție. Dar e o emoție fundamental diferită de emoția trezită de o nocturnă de Chopin.

E ca şi cum, în spatele artei melodice, s-ar ascunde două intenţii posibile, opuse una alteia: ca şi cum, dându-ne spre contemplare o frumuseţe extrasubiectivă a fiinţei, o fugă de Bach ar vrea să ne facă să uităm stările emoţionale, pasiunile şi tristeţile, să uităm de noi înşine; şi, dimpotrivă, ca şi cum melodia romantică ar vrea să ne cufunde în noi înşine, să ne facă să ne simţim eul cu o teribilă intensitate şi să ne facă să uităm tot ce se află în afara noastră.

## ▫ *Marile opere ale modernismului ca reabilitare a primei perioade* ▫

Cei mai mari romancieri ai perioadei post-proustiene – şi mă gândesc mai cu seamă la Kafka, la Musil, la Broch, la Gombrowicz sau, din generaţia mea, la Fuentes – au fost extrem de sensibili la estetica aproape uitată a romanului de dinaintea secolului XIX: au integrat reflecţia eseistică în arta romanului; au impus o compoziţie mai liberă; au recucerit dreptul la digresiune; i-au insuflat spiritul de neseriozitate şi joc; au renunţat la dogmele realismului psihologic, creând personaje fără pretenţia de a concura starea civilă (după modelul lui Balzac); şi mai ales: s-au împotrivit obligaţiei de a-i da cititorului iluzia realităţii: obligaţie care a guvernat în chip suveran întreaga a doua perioadă a romanului.

Sensul reabilitării principiilor romanului din prima perioadă nu este o întoarcere la un stil retro sau altul; şi nici un refuz naiv al romanului de secol XIX; sensul acestei reabilitări este mai general: să *redefinească* şi să *lărgească* noţiunea însăşi de roman; să se împotrivească *reducţiei* operate de estetica romanescă a secolului XIX; să pună la baza romanului *întreaga* experienţă istorică a romanului.

Nu am intenţia să fac o paralelă facilă între roman şi muzică, problemele structurale ale acestor două arte fiind

incomparabile; totuşi situaţiile istorice se aseamănă: ca şi marii romancieri, marii compozitori moderni (şi aici e vorba atât de Stravinski cât şi de Schönberg) au vrut să îmbrăţişeze *toate* secolele muzicii, să re-gândească, să re-compună scara de valori a *întregii* sale istorii; pentru asta, au trebuit să scoată muzica din făgaşul celei de-a doua perioade (să remarcăm cu acest prilej: termenul *neoclasicism* lipit uneori lui Stravinski e înşelător, fiindcă cele mai decisive dintre excursurile sale în trecut se îndreaptă spre epocile anterioare clasicismului); de aici reticenţa lor: faţă de tehnicile componistice născute odată cu sonata; faţă de preponderenţa melodiei; faţă de demagogia sonoră a orchestraţiei simfonice; dar mai ales: refuzul lor de a vedea raţiunea de a fi a muzicii *exclusiv* în destăinuirea vieţii emoţionale, atitudine devenită în secolul XIX la fel de imperativă pe cât era, pentru arta romanului în aceeaşi epocă, imperativul verosimilităţii.

Deşi tendinţa aceasta de a re-citi şi re-evalua întreaga istorie a muzicii este comună tuturor marilor modernişti (deşi este, după mine, semnul care deosebeşte marea artă modernistă de cabotinajul modernist), Stravinski totuşi este cel care o exprimă mai clar decât oricine (şi, aş spune, în chip hiperbolic). De altfel, aici se concentrează atacurile detractorilor săi: efortul său de a-şi afla rădăcinile în întreaga istorie a muzicii este pentru ei eclectism; lipsă de originalitate; pierdere a inventivităţii. „Incredibila diversitate a procedeelor sale stilistice [...] seamănă cu o lipsă de stil”, spune Ansermet. Iar Adorno, sarcastic: muzica lui Stravinski îşi are izvorul tot în muzică, este o „muzică inspirată de muzică”.

Judecăţi nedrepte: fiindcă, deşi Stravinski s-a aplecat, ca nici un alt compozitor de dinainte sau de după el, asupra întregii istorii a muzicii şi şi-a extras din ea inspiraţia, originalitatea artei sale n-a avut câtuşi de puţin de suferit.

Şi nu vreau să spun aici doar că în spatele schimbărilor sale de stil vom regăsi mereu aceleaşi trăsături personale. Vreau să spun că tocmai vagabondajul său prin istoria muzicii, deci „eclectismul" său conştient, deliberat, uriaş şi fără egal reprezintă totala şi incomparabila sa originalitate.

## ▫ *A treia perioadă* ▫

Dar ce înseamnă această dorinţă a lui Stravinski dea îmbrăţişa întregul timp al muzicii? Care e sensul ei?

Când eram tânăr, răspundeam fără ezitare: Stravinski era pentru mine unul dintre cei care au deschis poarta către depărtări pe care le credeam fără capăt. Credeam că dorise să convoace şi să mobilizeze, pentru această *călătorie infinită care este arta modernă,* toate forţele, toate mijloacele de care dispune istoria artei.

Călătoria infinită a artei moderne? Între timp, am pierdut acest simţământ. Călătoria a fost scurtă. Iată de ce, în metafora celor două perioade în care s-a desfăşurat istoria muzicii, mi-am închipuit muzica modernă ca un simplu postludiu, un epilog al istoriei muzicii, o sărbătoare la capătul aventurii, o aprindere a cerului la capătul zilei.

Acum însă, ezit: chiar dacă e adevărat că timpul muzicii moderne a fost scurt, chiar dacă n-a cuprins decât una sau două generaţii, deci chiar dacă a fost într-adevăr numai un epilog, date fiind imensa lui frumuseţe, însemnătatea lui artistică, estetica sa în întregime nouă, înţelepciunea lui sintetizatoare, nu merită acest timp să fie socotit drept o epocă de sine stătătoare, drept un *al treilea timp*? N-ar trebui să-mi corectez metafora privitoare la istoria muzicii şi la cea a romanului? N-ar trebui să spun că s-au desfăşurat în trei timpi?

Ba da. Şi-mi voi corecta metafora cu atât mai bucuros cu cât mă simt ataşat trup şi suflet acestui al treilea timp ca o „aprindere a cerului la capătul zilei”, ataşat de acest timp din care cred că fac şi eu parte, chiar dacă fac parte din ceva care deja nu mai există.

Să revenim însă la întrebare: ce înseamnă dorința lui Stravinski de a îmbrățişa întregul timp al muzicii? Care e sensul ei?

Sunt obsedat de o imagine: potrivit unei credințe populare, în clipa agoniei, celui ce va să moară i se perindă dinaintea ochilor întreaga viață. În opera lui Stravinski, muzica europeană şi-a amintit de viața ei milenară; a fost ultimul său vis înainte de a porni către somnul de veci, fără vise.

## ▫ *Transcripția ludică* ▫

Să distingem două lucruri. Pe de o parte: tendința generală de a reabilita principiile uitate ale muzicii trecutului, tendință ce străbate întreaga operă a lui Stravinski şi a marilor săi contemporani; pe de alta: dialogul direct pe care Stravinski îl poartă odată cu Ceaikovski, altă dată cu Pergolesi, apoi cu Gesualdo etc.; aceste „dialoguri directe”, transcripții ale cutărei sau cutărei opere vechi, ale cutărui sau cutărui stil concret, reprezintă maniera proprie lui Stravinski, pe care practic n-o întâlnim la compozitorii contemporani cu el (o întâlnim însă la Picasso).

Iată cum interpretează Adorno transcripțiile lui Stravinski (sublinierea cuvintelor-cheie îmi aparține): „Aceste note [e vorba de notele disonante, străine armoniei, pe care Stravinski le utilizează, de pildă, în *Pulcinella,* M.K.] devin urme ale *violenței* exercitate de compozitor asupra idiomului, şi tocmai această *violență* este ceea ce ne place la ele, acest mod de a *brutaliza* muzica, *de a atenta într-un fel la viața ei.* Dacă pe vremuri disonanța era expresia

suferinței subiective, a violenței sale, schimbându-şi valoarea, ea devine acum semnul unei *constrângeri sociale,* al cărei agent este compozitorul ce lansează mode. Operele sale nu au alt material în afara acestei *constrângeri,* necesitate exterioară subiectului, fără nici un raport cu el, şi care-i este pur şi simplu impusă din afară. Răsunetul de care s-au bucurat operele neoclasice ale lui Stravinski s-ar putea datora în mare parte faptului că, fără a-şi fi propus asta, şi sub acoperirea estetismului, *ele i-au format în felul lor pe oameni în vederea a ceva ce le-a fost curând impus metodic în planul politicii*."

Să recapitulăm: o disonanță e justificată dacă este expresia unei „suferințe subiective", dar la Stravinski aceeaşi disonanță e semn de brutalitate; aceasta e pusă în paralel (printr-un sclipitor scurtcircuit al gândirii adorniene) cu brutalitatea politică: astfel, acordurile disonante adăugate muzicii lui Pergolesi prefigurează (deci pregătesc) viitoarea opresiune politică (ceea ce, în contextul istoric concret, nu putea însemna decât un singur lucru: fascismul).

Am avut şi eu propria mea experiență de transcripție liberă a unei opere din trecut când, la începutul anilor 70, aflându-mă încă la Praga, m-am apucat să scriu o variațiune teatrală după *Jacques fatalistul.* Diderot fiind pentru mine întruchiparea spiritului liber, rațional, critic, am trăit atunci afecțiunea mea pentru el ca pe o nostalgie a Occidentului (ocupația rusească reprezenta în ochii mei o dezoccidentalizare impusă). Dar lucrurile îşi schimbă permanent sensul: astăzi aş spune că Diderot întruchipa pentru mine prima perioadă a artei romanului, iar piesa mea reprezenta glorificarea câtorva principii familiare vechilor romancieri, care îmi erau în acelaşi timp foarte dragi: 1) libertatea euforică a compoziției; 2) vecinătatea constantă a poveştilor libertine şi a reflecției filosofice; 3) caracterul neserios, ironic, parodic, şocant al acestor

reflecţii înseşi. Regula jocului era clară: ceea ce am făcut eu nu era o *adaptare* a lui Diderot, era piesa mea, *variaţiunea* mea după Diderot, omagiul meu adus lui Diderot; i-am recompus în întregime romanul; chiar dacă poveştile de dragoste sunt luate de la el, reflecţiile din dialoguri sunt mai degrabă ale mele; oricine poate descoperi numaidecât că există fraze de neconceput sub pana lui Diderot; secolul XVIII era optimist, al meu nu mai e, eu cu atât mai puţin, iar personajele Stăpânul şi Jacques dau frâu liber în piesa mea unor enormităţi funebre greu de închipuit în Epoca Luminilor.

În urma acestei mici experienţe personale nu pot socoti decât prosteşti spusele despre brutalitatea şi violenţa lui Stravinski. El l-a iubit pe bătrânul lui maestru aşa cum şi eu l-am iubit pe-al meu. Adăugând melodiilor din secolul XVIII disonanţele secolului XX, îşi închipuia poate că-şi va intriga maestrul pe lumea cealaltă, că-i va încredinţa ceva important privind epoca noastră, ba chiar că-l va amuza. Simţea nevoia să i se adreseze, să-i vorbească. *Transcripţia ludică* a unei opere vechi era pentru el ca o modalitate de a stabili o comunicare peste veacuri.

## ▫ *Transcripţia ludică potrivit lui Kafka* ▫

Ciudat roman, *America* lui Kafka: într-adevăr, de ce şi-a situat tânărul prozator de douăzeci şi nouă de ani acţiunea primului său roman pe un continent unde n-a călcat niciodată? Alegerea arată o intenţie clară: aceea de a nu face realism; mai mult: de a nu face ceva serios. Nici măcar nu s-a străduit să-şi suplinească ignoranţa prin studiu; şi-a format propria idee despre America după lecturi de mâna a doua, după tot soiul de reprezentări populare, şi, într-adevăr, imaginea Americii este (intenţionat) alcătuită în romanul său doar din clişee; în ce priveşte personajele şi

trama povestirii, sursa de inspirație principală este (așa cum amintește în jurnal) Dickens, în special *David Copperfield* (despre primul capitol al *Americii*, Kafka spune că e o „pură imitație" a lui Dickens): el preia din Dickens motive concrete (le enumeră: „povestea cufărului, [...] muncile înjositoare, iubita de la conac, casele murdare"), se inspiră din personajele sale (Karl este o parodie tandră a lui David Copperfield) și mai ales din atmosfera în care se scaldă toate romanele sale: sentimentalismul, deosebirea naivă dintre buni și răi. Dacă Adorno vorbește despre muzica lui Stravinski ca despre o „muzică inspirată de muzică", Amer*ica lui* Kafka este „literatură inspirată de literatură", ba este chiar, în genul respectiv, o operă clasică, dacă nu chiar fondatoare.

Prima pagină a romanului: în portul New York, Karl e pe punctul să coboare de pe vapor când își dă seama că și-a uitat umbrela în cabină. Ca să se poată duce s-o ia, cu o credulitate aproape de neînchipuit, își încredințează valiza (valiza grea în care poartă întregul său avut) unui necunoscut: firește, va pierde astfel și valiza, și umbrela. Încă de la primele rânduri, spiritul parodiei ludice dă naștere unei lumi imaginare în care nimic nu-i cu adevărat probabil și totul e un pic comic.

Castelul lui Kafka, inexistent pe vreo hartă a acestei lumi, nu e mai ireal decât această Americă închipuită după imaginea-clișeu a noii civilizații a gigantismului și a mașinii. În casa unchiului său senator, Karl găsește un birou care este o mașinărie extrem de complicată, cu o sută de sertare acționate de o sută de butoane, obiect deopotrivă practic și total inutil, miracol tehnic și absurditate. Am numărat în roman zece asemenea mecanisme miraculoase, amuzante și neverosimile, începând cu biroul unchiului, vila labirintică de la țară, Hotelul Occidental (arhitectură monstruos de complicată, organizare de o birocrație diabolică) și sfârșind

cu teatrul din Oklahoma, care e şi el o imensă administraţie având o logică ce scapă cu desăvârşire. Kafka a abordat aşadar pentru prima dată marea sa temă – organizarea socială labirintică în care omul se pierde şi merge spre pierzanie – prin intermediul unui joc parodic, un joc cu clişee. (Genetic vorbind, biroul unchiului cu mecanismul său comic se află la originea administraţiei înspăimântătoare de la castel.) Tema aceasta, atât de gravă, a putut fi surprinsă de Kafka nu printr-un roman realist, bazat pe un studiu al societăţii în maniera lui Zola, ci tocmai pe calea aceasta aparent frivolă a unei „literaturi inspirate de literatură" care a oferit imaginaţiei sale întreaga libertate necesară (libertatea exagerărilor, a enormităţilor, a lucrurilor improbabile, libertatea invenţiilor ludice).

## ▫ *Cruzimea care se ascunde în spatele acestui manierism al rev**ă**rs**ă**rilor sentimentale* ▫

Se găsesc în *America* nenumărate gesturi sentimentale în chip inexplicabil excesive. Sfârşitul primului capitol: Karl e gata să plece cu unchiul său, fochistul rămâne, părăsit, în cabina căpitanului. E momentul în care (sublinierea formulelor-cheie îmi aparţine) Karl „se apropie de fochist, îi scoase acestuia mâna dreaptă de după curea şi *o luă într-a lui jucându-se cu ea.* [...] Karl mângâ*ia degetele fochistului, în v*reme ce acesta privea în jur cu ochi lucitori, de p*arcă ar fi dat peste el o fericire pe care nimeni nu i-o putea răpi. [...]* Karl începu s*ă plângă; îşi lipi de obraz mâna crăpată, aproape inertă a fochistului, şi o acoperi cu sărutări, ca pe o comoară de care*, iată, se despărţea. Senatorul se apropie de cei doi şi, cu un ges*t de îngăduinţă, îl tras*e departe pe nepot."

Alt exemplu: la sfârşitul serii petrecute la vila lui Pollunder, Karl explică îndelung de ce vrea să se întoarcă la unchiul său. „Pe tot parcursul acestui lung discurs, domnul Pollunder l-a ascultat atent pe Karl şi *l-a strâns cu discreție şi de mai multe ori la piept,* îndeosebi când pomenea de unchiul său...”

Gesturile sentimentale ale personajelor nu sunt doar exagerate, sunt deplasate. Karl îl cunoaşte pe fochist abia de un ceas şi n-are nici un motiv să se lipească de el cu atâta patimă. Iar dacă acceptăm până la urmă că tânărul este înduioşat în chip naiv de făgăduiala unei prietenii bărbăteşti, vom fi cu atât mai surprinşi de faptul că o clipă mai târziu se lasă tras de lângă noul său prieten cu atâta uşurință, fără să opună nici o rezistență.

În scena de la vilă, Pollunder ştie foarte bine că unchiul l-a alungat deja pe Karl din casa lui; de aceea îl strânge afectuos la piept. Şi totuşi, când Karl citeşte în prezența lui scrisoarea unchiului, aflând situația grea în care se găseşte, Pollunder nu-i mai arată nici un semn de afecțiune şi nu-i acordă nici un ajutor.

În *America* lui Kafka ne aflăm într-un univers de sentimente deplasate, prost plasate, exagerate, de neînțeles sau, dimpotrivă, în chip bizar absente. În jurnal, romanele lui Dickens sunt caracterizate de Kafka prin următoarele cuvinte: „Cruzimea care se ascunde în spatele acestui manierism al revărsărilor sentimentale.” Acesta este, într-adevăr, sensul acestui teatru al sentimentelor ostentativ manifestate şi imediat uitate care este romanul *America.* Această „critică a sentimentalității” (critică implicită, parodică, stranie, niciodată agresivă) nu-l vizează doar pe Dickens, ci romantismul în general, îi vizează pe moştenitorii acestuia, contemporani ai lui Kafka, mai cu seamă pe expresionişti, cultul lor pentru isterie şi nebunie;

ea vizează Sfânta Biserică a sufletului; şi, încă o dată, îi apropie pe cei doi artişti aparent atât de diferiți unul de altul: Kafka şi Stravinski.

## ▫ *Un băietei în extaz* ▫

Fireşte, nu putem spune că muzica (întreaga muzică) e incapabilă să exprime sentimente; muzica din perioada romantică este în chip autentic şi legitim expresivă; dar chiar şi despre această muzică se poate spune: *valoarea* ei n-are nimic de-a face cu intensitatea sentimentelor pe care le stârneşte. Fiindcă muzica e capabilă să trezească sentimente puternice în lipsa oricărei *arte* muzicale. Îmi amintesc de vremea când eram copil: aşezat la pian, improvizam cu pasiune pornind de la un simplu acord în de minor cu subdominanta fa minor, cântând fortissimo la nesfârşit. Cele două acorduri şi motivul melodic repetate iar şi iar îmi stârneau o emoție pe care nici Chopin, nici Beethoven n-au reuşit să mi-o ofere vreodată. (La un moment dat, tatăl meu, care era muzician, s-a repezit în camera mea furios – nu l-am văzut furios nici înainte, nici după acest episod –, m-a luat de pe scaun şi m-a dus în sufragerie, aşezându-mă, cu un dezgust abia stăpânit, sub masă.)

Ceea ce trăiam atunci, în timp ce improvizam, era un *extaz.* Ce este extazul? Băiatul care loveşte în pian simte un entuziasm (o tristeţe, o bucurie), iar emoția se ridică la o asemenea intensitate că devine de nesuportat: băiatul o ia la goană într-o stare de obnubilare în care totul e uitat, în care uiți până şi de tine însuți.

Extazul înseamnă „a ieşi din tine”, cum spune etimologia cuvântului grecesc: acțiunea de a ieşi din starea (*stasis*) în care te afli. „A ieşi din tine” nu înseamnă să ieşi din momentul prezent ca un visător ce evadează către trecut

sau către viitor. Este exact pe dos: extazul e identificare absolută cu clipa prezentă, uitare totală a trecutului şi viitorului. Dacă atât viitorul cât şi trecutul sunt abolite, secunda prezentă se află în spaţiul vid, în afara vieţii şi a cronologiei sale, în afara timpului şi independentă de el (de aceea poate fi comparată cu veşnicia, care este şi ea o negare a timpului).

Imaginea acustică a emoţiei poate fi văzută în melodia romantică a unui lied: durata ei pare a avea menirea să menţină emoţia, s-o dezvolte, s-o lase să fie savurată. Dimpotrivă, extazul nu se poate reflecta într-o melodie, fiindcă memoria sufocată de extaz nu e în stare să adune laolaltă notele unei fraze melodice de o oarecare durată; imaginea acustică a extazului e ţipătul (sau: un motiv melodic foarte scurt care imită ţipătul).

Exemplul clasic al extazului este clipa orgasmului. Să ne întoarcem înapoi în timp, la vremea când femeile nu cunoşteau încă avantajele pilulei anticoncepţionale. Se întâmpla adesea ca, în clipa orgasmului, un amant să uite să iasă la timp din trupul iubitei sale şi s-o lase însărcinată, deşi cu câteva clipe înainte avusese intenţia fermă de a fi foarte prudent. Clipa de extaz l-a făcut să uite de hotărârea luată (trecutul său imediat) şi de interesele sale (viitorul său).

Pusă în balanţă, clipa de extaz a atârnat mai greu decât copilul nedorit; şi cum copilul nedorit va umple probabil cu nedorita sa prezenţă întreaga viaţă a amantului, se poate spune că o clipă de extaz a atârnat mai greu decât o întreagă viaţă. Viaţa amantului se găsea în raport cu clipa de extaz cam în aceeaşi stare de inferioritate în care se găseşte finitudinea în raport cu veşnicia. Omul doreşte veşnicia, dar nu poate dobândi decât un erzaţ al ei: clipa de extaz.

Îmi amintesc de o zi din tinerețea mea: eram cu un prieten în maşină; prin fața noastră, oamenii traversau strada. Am recunoscut pe cineva care mi-era antipatic şi i l-am arătat prietenului meu: „Calcă-l!” Era, bineînțeles, o glumă, o simplă vorbă, dar prietenul meu era într-o stare de euforie extraordinară şi a accelerat. Bărbatul s-a speriat, a alunecat şi a căzut. Prietenul meu a frânat în ultimul moment. Bărbatul nu era rănit, dar oamenii s-au strâns în jurul nostru şi-au vrut (îi înțeleg) să ne linşeze. Totuşi, prietenul meu n-avea suflet de ucigaş. Cuvintele mele îl împinseseră într-o scurtă stare de extaz (una dintre cele mai stranii de altfel: extazul provocat de o glumă).

Obişnuim să legăm noțiunea de extaz de marile momente mistice. Există însă extazul cotidian, banal, vulgar: extazul furiei, extazul vitezei la volan, extazul zgomotului asurzitor, extazul pe stadioanele de fotbal. A trăi reprezintă un mare efort continuu de a nu te scăpa pe tine însuți din vedere, de a fi mereu ancorat în tine însuți, în starea *(stasis)* proprie. E de ajuns să ieşi doar pentru o clipă din tine însuți ca să atingi tărâmul morții.

## ▫ *Bucurie şi extaz* ▫

Mă întreb dacă Adorno a simțit vreodată o cât de mică plăcere ascultând muzica lui Stravinski. Plăcere? După părerea lui, muzica lui Stravinski nu cunoaşte decât una: „plăcerea perversă a lipsei”; fiindcă ea nu face decât să se „lipsească” de toate: de expresivitate; de sonoritate orchestrală; de tehnica dezvoltării; privind vechile forme cu „ochi răi”, le deformează; „strâmbându-se”, e incapabilă să inventeze, „ironizează” doar, „caricaturizează”, „parodiază”; ea nu este decât „negare”, nu doar a muzicii secolului XIX, ci a muzicii pur şi simplu („muzica lui Stravinski este o muzică din care muzica e alungată”, spune Adorno).

Ciudat, foarte ciudat. Cum rămâne însă cu bucuria ce iradiază din această muzică?

Îmi amintesc de expoziția Picasso de la Praga, pe la mijlocul anilor '60. Mi-a rămas întipărit în minte un tablou. O femeie şi un bărbat mănâncă pepene verde; femeia e aşezată, bărbatul stă lungit pe pământ, cu picioarele ridicate spre cer, într-un gest de bucurie de nespus. Totul pictat cu o încântătoare detaşare ce m-a făcut să cred că, pictând tabloul, pictorul a trăit pesemne aceeaşi bucurie ca bărbatul care-şi ridică picioarele în aer.

Bucuria pictorului care pictează bărbatul cu picioarele ridicate în aer e o bucurie dedublată; e bucuria de a contempla (zâmbind) o bucurie. Pe mine tocmai acest zâmbet mă interesează. Pictorul întrezăreşte în bucuria bărbatului care-şi ridică picioarele spre cer o miraculoasă picătură de comic, şi se bucură de ea. Zâmbetul trezeşte în el o imaginație veselă şi iresponsabilă, tot atât de iresponsabilă pe cât este gestul bărbatului care-şi ridică picioarele spre cer. Bucuria despre care vorbesc poartă deci semnul umorului; asta o şi deosebeşte de bucuria celorlalte epoci ale artei, de bucuria romantică a unui Tristan wagnerian, de pildă, sau de bucuria idilică a unui Filemon şi a unei Baucis. (Oare din pricina lipsei de umor a fost Adorno atât de insensibil la muzica lui Stravinski?)

Beethoven a scris „Oda bucuriei”, dar această bucurie beethoveniană este o ceremonie care te obligă să stai respectuos în poziție de drepți. Rondourile şi menuetele simfoniilor clasice reprezintă, dacă vreți, o invitație la dans, dar bucuria despre care vorbesc eu şi de care mă simt ataşat refuză să se manifeste prin gestul colectiv al unui dans. Iată de ce nici o polcă nu-mi provoacă bucurie, exceptând *Cirkus Polka* a lui Stravinski, care nu e scrisă ca

să fie dansată, ci ca să fie ascultată, cu picioarele ridicate spre cer.

Există în arta modernă opere care au descoperit o inimitabilă bucurie a ființei, bucurie manifestată în euforica iresponsabilitate a imaginației, în plăcerea de a inventa, de a surprinde, ba chiar de a şoca printr-o invenție. Am putea alcătui o întreagă listă de opere de artă îmbibate de această bucurie: alături de Stravinski (*Petruşka*, *Nunta*, *Vulpea*, *Capriciu pentru pian şi orchestră*, *Concertul pentru vioară* etc. etc.), toată opera lui Miró; tablourile lui Klee; anumite proze ale lui Apollinaire; ca şi ale lui Codeau; Janáček din ultima perioadă *(Rime copilăreşti, Sextet pentru suflători,* opera *Vulpea cea şireată);* câteva compoziții ale lui Milhaud; şi ale lui Poulenc; opera sa bufă *Les Mamelles de Tirésias* după Apollinaire, scrisă în ultimele zile ale războiului, a fost condamnată de cei ce socoteau că-i scandalos să celebrezi Eliberarea printr-o glumă; într-adevăr, epoca bucuriei (a acelei rare bucurii iluminate de umor) se încheiase; după al Doilea Război Mondial doar foarte bătrânii maeştri Matisse şi Picasso au ştiut, opunându-se spiritului vremii, s-o mai păstreze încă în arta lor.

În această enumerare a marilor opere ale bucuriei, nu pot uita muzica de jazz. Tot repertoriul de jazz constă în variațiuni pe un număr relativ limitat de melodii. Astfel, în toată muzica de jazz se poate ghici un zâmbet strecurat între melodia originară şi prelucrarea ei. La fel ca Stravinski, marii maeştri ai jazzului iubesc arta *transcripției ludice,* aşa se face că au compus versiuni proprii nu numai după vechile songuri ale negrilor, ci şi după Bach, Mozart sau Chopin; Ellington face propriile transcrieri după Ceaikovski şi Grieg, iar pentru *Uwis Suite* compune o variantă de polcă țărănească al cărei spirit aduce aminte de *Petruşka.* Zâmbetul nu e prezent doar în mod invizibil în spațiul ce-l desparte pe Ellington de „portretul" pe care i-l face lui Grieg,

ci e direct vizibil pe chipurile muzicienilor vechiului Dixieland: când vine momentul să cânte solo (solo care e întotdeauna parțial improvizat, adică aduce întotdeauna surprize), muzicianul face un pas în lături ca să cedeze locul altui muzician şi să se lase în voia plăcerii de a asculta (în voia plăcerii altor surprize).

La concertele de jazz se aplaudă. A aplauda înseamnă: te-am ascultat cu atenție şi acum îmi exprim considerația. Odată cu aşa-numita muzică rock lucrurile se schimbă. Fapt important: la concertele rock nu se aplaudă. Ar fi aproape un sacrilegiu să aplauzi, arătând astfel că între cel ce cântă şi cel care ascultă există o distanță critică; aici, nimeni nu vine ca să judece şi să aprecieze, ci ca să se lase în voia muzicii, să urle cu muzicienii, să se confunde cu ei; aici toți caută identificarea, nu plăcerea; efuziunea, nu bucuria. Aici te *extaziezi*: ritmul se bate foarte tare şi foarte regulat, motivele melodice sunt scurte şi mereu repetate, nu există contraste dinamice, totul e fortissimo, cântatul optează pentru registrele cele mai acute şi seamănă cu țipătul. Aici nu ne mai aflăm în micile săli de dans unde muzica sudează cuplurile în intimitatea lor; aici ne aflăm în săli enorme, pe stadioane, înghesuiți unii în alții, or, dacă dansezi într-o cutie, nu mai există cupluri: fiecare face mişcările de unul singur şi deopotrivă cu toți ceilalți laolaltă. Muzica transformă indivizii într-un singur trup colectiv: a vorbi aici despre individualism şi hedonism nu reprezintă decât una din automistificările epocii noastre, care se doreşte (ca orice epocă, de altminteri) altfel decât este.

## ▫ *Scandaloasa frumusețe a răului* ▫

Ceea ce mă irită la Adorno este metoda scurtcircuitului care leagă cu o înspăimântătoare uşurință operele de artă de cauze, de consecințe sau de semnificații politice; reflecții

extrem de nuanțate (cunoştințele de muzicologie ale lui Adorno sunt remarcabile) conduc astfel la concluzii extrem de sărace; într-adevăr, având în vedere că tendințele politice ale unei epoci se reduc întotdeauna la doar două tendințe opuse, analiza sfârşeşte în chip fatal prin a clasa o operă de partea progresului sau de partea reacțiunii; şi fiindcă reacțiunea reprezintă răul, tribunalul poate da curs proceselor.

*Ritualul primăverii*: un balet încheiat prin sacrificiul unei fete care trebuie să moară pentru ca primăvara să reînvie. Adorno: Stravinski se situează de partea barbariei; „muzica sa nu se identifică cu victima, ci cu instanța distrugătoare"; (mă întreb: ce caută aici verbul „a se identifica"? De unde ştie Adorno dacă Stravinski se „identifică" sau nu? De ce nu spune „zugrăveşte", „face tabloul", „figurează", „reprezintă"? Răspuns: fiindcă numai *identificarea* cu răul poate fi acuzată, poate fi condamnată).

Dintotdeauna i-am detestat profund, violent, pe toți aceia care vor să găsească într-o operă de artă o *atitudine* (politică, filosofică, religioasă etc.), în loc să caute o *intenție de a cunoaşte,* de a înțelege, de a surprinde un aspect sau altul al realității. Înaintea lui Stravinski, muzica n-a reuşit niciodată să dea o formă de anvergură riturilor barbare. Nimeni nu reuşea să le imagineze muzical. Ceea ce înseamnă: nu ştia să imagineze *frumusețea* barbariei. Fără frumusețe, barbaria ar rămâne de neînțeles. (Subliniez: pentru a cunoaşte cu adevărat un fenomen uman sau altul trebuie să-i înțelegi frumusețea, reală sau potențială.) A spune că un rit sângeros posedă frumusețe – iată care e lucrul scandalos, insuportabil, inacceptabil. Şi totuşi, fără a înțelege acest scandal, fără a merge până la capătul acestui scandal, nu putem înțelege mare lucru despre om. Stravinski conferă ritului barbar o formă muzicală puternică, convingătoare, dar care nu minte: să ascultăm

ultima secvență a *Ritualului,* dansul sacrificiului: oroarea nu e escamotată. E prezentă. De ce e doar arătată? De ce nu e înfierată? Dar dacă ar fi înfierată, adică lipsită de frumusețea sa, arătată în urâțenia ei, ar fi o înşelătorie, o simplificare, o „propagandă". Tocmai *fiindcă* e frumoasă este uciderea fetei atât de cumplită.

Aşa cum a zugrăvit un tablou al liturghiei, un tablou al bâlciului (*Petruşka*), Stravinski a zugrăvit aici un tablou al extazului barbar. Lucru cu atât mai interesant cu cât s-a declarat întotdeauna, şi în mod explicit, partizan al principiului apolinic, adversar al principiului dionisiac: *Ritualul primăverii* (în special dansurile rituale) este tabloul apolinic al extazului dionisiac: în acest tablou, elementele extatice (ritmul bătut cu agresivitate, cele câteva motive melodice extrem de scurte, de nenumărate ori repetate, niciodată dezvoltate şi asemănătoare unor țipete) sunt transformate în mare şi rafinată artă (de pildă, ritmul, în ciuda agresivității, devine atât de complex în alternanța rapidă a măsurilor diferite, încât creează un timp artificial, ireal, absolut stilizat); dar frumusețea apolinică a acestui tablou al barbariei nu ocultează oroarea; ea ne arată că în străfundurile extazului nu se află decât violența ritmului, loviturile seci ale percuției, extrema insensibilitate, moartea.

## ▫ *Aritmetica emigrației* ▫

Viața unui emigrant este o chestiune de aritmetică: Jozef Konrad Korzeniowski (celebru sub numele Joseph Conrad) a trăit şaptesprezece ani în Polonia (în cele din urmă în Rusia împreună cu familia sa deportată), iar restul vieții, cincizeci de ani, în Anglia (sau pe vapoare englezeşti). A putut astfel să adopte engleza ca limbă a scrierilor sale, precum şi tematica englezească. Doar alergia sa la ruşi (ah, bietul Gide, incapabil să priceapă enigmatica aversiune a lui

Conrad pentru Dostoievski!) păstrează urmele originii sale poloneze.

Bohuslav Martinů a trăit până la treizeci şi doi de ani în Boemia, apoi, vreme de treizeci şi şase de ani, în Franța, Elveția, America şi din nou în Elveția. Opera lui a reflectat întotdeauna o nostalgie după fosta lui patrie, iar el se proclama mereu compozitor ceh. Cu toate astea, după război, potrivit dorinței lui exprese, a fost înmormântat în Elveția. În 1979, la douăzeci de ani după moarte, rămăşițele pământeşti i-au fost transportate în țara natală.

Gombrowicz a trăit treizeci şi cinci de ani în Polonia, douăzeci şi trei în Argentina, şase în Franța. Dar nu şi-a putut scrie cărțile decât în polonă, iar personajele romanelor sale sunt polonezi. În 1964, pe când se afla la Berlin, a fost invitat în Polonia. Gombrowicz a ezitat şi, în cele din urmă, a refuzat. Trupul său e înhumat la Vence.

Vladimir Nobokov a trăit douăzeci de ani în Rusia, douăzeci şi unu de ani în Europa (în Anglia, în Germania, în Franța), douăzeci şi unu în America, şaisprezece în Elveția. A adoptat engleza ca limbă a scrierilor sale, dar într-o măsură ceva mai mică tematica americană; în romanele sale, multe personaje sunt ruşi. Şi totuşi, cu insistență şi fără nici un echivoc, se proclama cetățean şi scriitor american. Trupul său odihneşte la Montreux, în Elveția.

Kazimierz Brandys a trăit în Polonia şaizeci şi cinci de ani, s-a instalat la Paris după puciul lui Jaruzelski din 1981. Nu scrie decât în polonă, pe tematică poloneză şi, cu toate că după 1989 nu mai are motive politice să rămână în străinătate, nu se va întoarce să trăiască în Polonia (ceea ce îmi oferă plăcutul prilej de a-l vedea din când în când).

Această rapidă trecere în revistă dezvăluie în primul rând problema artistică a unui emigrant: calupurile de viață cantitativ egale nu au aceeaşi pondere când aparțin vârstei

tinere sau vârstei adulte. Dacă vârsta adultă e mai importantă şi mai bogată, atât pentru viaţă cât şi pentru activitatea creatoare, subconştientul, memoria, limba, întregul fundament al creaţiei se formează în schimb foarte devreme; pentru un medic lucrul ăsta nu prezintă nici o problemă, dar pentru un romancier, pentru un compozitor, îndepărtarea de locurile strâns legate de imaginaţia sa, de obsesiile sale, de temele sale fundamentale ar putea provoca o sfâşiere. El trebuie să-şi mobilizeze toate forţele, toate stratagemele lui de artist pentru a transforma dezavantajele acestei situaţii în atuuri.

Emigraţia e dificilă şi dintr-un punct de vedere pur personal: noi ne gândim întotdeauna la suferinţa nostalgiei; dar mai rea decât ea e suferinţa alienării; cuvântul german *Entfremdung* exprimă mai bine ce vreau eu să spun: procesul în cadrul căruia ceea ce ne-a fost familiar ne devine străin. Nu trăim această *Entfremdung* faţă de ţara de emigraţie: aici procesul este invers: ceea ce era străin ne devine, încetul cu încetul, familiar şi drag. Stranietatea în forma sa şocantă, stupefiantă, nu se manifestă în legătură cu o femeie necunoscută pe care o agăţăm, ci cu o femeie pe care am avut-o cândva. Doar întoarcerea în ţara natală după o lungă absenţă poate dezvălui stranietatea esenţială a lumii şi a existenţei.

Mă gândesc adesea la ce s-a întâmplat cu Gombrowicz la Berlin. La refuzul lui de a revedea Polonia. Să fi fost neîncrederea în regimul comunist care domnea pe atunci? Nu cred: comunismul polonez se descompunea deja, oamenii de cultură făceau aproape toţi parte din opoziţie şi ar fi transformat vizita lui Gombrowicz într-un triumf. Adevăratele motive ale refuzului nu puteau fi decât existenţiale. Şi incomunicabile. Incomunicabile, fiindcă sunt prea intime. Incomunicabile şi fiindcă ar fi fost prea

jignitoare pentru ceilalți. Sunt lucruri despre care nu poți decât să taci.

## ▫ *Patria lui Stravinski* ▫

Viața lui Stravinski se împarte în trei perioade de lungime aproximativ egală: Rusia: douăzeci şi şapte de ani; Franța şi Elveția francofonă: douăzeci şi nouă de ani; America: treizeci şi doi de ani.

Despărțirea de Rusia a trecut prin mai multe etape: Stravinski se află mai întâi în Franța (începând din 1910) ca pentru o lungă călătorie de studii. Sunt de altfel anii în care creația sa poartă cel mai apăsat pecetea rusească: *Petruşka, Zvezdoliki*[8] (după poezia unui poet rus, Balmont), *Ritualul primăverii, Pribautki*[9], începutul *Nunții.* Urmează apoi războiul, contactele cu Rusia devin tot mai dificile; rămâne totuşi compozitor rus, cu *Vulpea* şi *Povestea soldatului,* inspirate din poezia populară a patriei sale; abia după revoluție înțelege că despărțirea de țara lui natală e pesemne irevocabilă: începe adevărata emigrație.

Emigrație: şedere forțată în străinătate a celui care consideră că singura lui patrie e țara natală. Emigrația se prelungeşte însă şi se naşte o nouă fidelitate, cea față de țara de adopție; apare atunci momentul rupturii. Încet-încet, Stravinski abandonează tematica rusească. Mai scrie, în 1922, *Mama* (operă bufă după Puşkin), apoi, în 1928, *Sărutul zânei* amintind de Ceaikovski, după care, în afara unor excepții marginale, nu mai revine la ea. La moartea sa, în 1971, respectându-i voința, Vera, soția lui, refuză

---

[8] Regele stelelor (rus.). (N. t.)

[9] Snoave (rus.). (N. t.)

propunerea guvernului sovietic de a-l înmormânta în Rusia şi-i mută trupul în cimitirul din Veneţia.

Nu încape îndoială că pentru Stravinski emigraţia era o rană, ca şi pentru toţi ceilalţi; nu încape îndoială că evoluţia sa artistică ar fi luat o cale diferită dacă ar fi rămas pe meleagurile natale. Într-adevăr, începutul călătoriei sale prin istoria muzicii coincide aproximativ cu momentul în care ţara natală nu mai există pentru el; înţelegând că nici o altă ţară n-o poate înlocui, el îşi găseşte patria în muzică; nu-i vorba aici de o imagine poetică de-a mea, o spun în sensul cel mai concret cu putinţă: unica sa patrie, unicul său cămin e muzica, toată muzica şi toţi muzicienii, istoria muzicii; aici decide el să se stabilească, să-şi împlânte rădăcinile, să locuiască; aici sfârşeşte prin a-şi găsi singurii compatrioţi, singurii oameni apropiaţi, singurii asemănători cu el, de la Pérotin la Webern; cu ei s-a prins într-un lung dialog care s-a încheiat numai odată cu moartea sa.

A făcut totul ca să se simtă aici acasă: a zăbovit în toate odăile acestei case, a cotrobăit în toate ungherele, a mângâiat toate mobilele; a trecut de la muzica folclorului vechi la Pergolesi din care s-a născut *Pulcinella* (1919), la ceilalţi maeştri ai barocului fără de care *Apollon Musagète* (1928) n-ar fi fost cu putinţă, la Ceaikovski ale cărui melodii le transcrie în *Sărutul zânei* (1928), la Bach care e naşul *Concertului pentru pian şi suflători* (1924) şi al *Concertului pentru vioară* (1931) şi ale cărui *Choral Variationen über Vom Himmel hoch* le rescrie (1956), la jazzul pe care-l celebrează în *Rag-time pentru unsprezece instrumente* (1918), în *Piano-rag Music* (1919), în *Preludium pentru Jazz Ensemble* (1937) şi în *Ebony Concerto* (1945), la Pérotin şi alţi vechi polifonişti care-i inspiră *Simfonia Psalmilor* (1930) şi mai ales admirabila *Missa* (1948), la Monteverdi pe care-l studiază în 1957, la Gesualdo ale cărui madrigale le transcrie în 1959, la Hugo Wolf căruia îi prelucrează două lieduri (1968) şi la

muzica dodecafonică pe care a privit-o la început cu reticență, dar pe care, în cele din urmă, după moartea lui Schönberg (1951), a recunoscut-o drept încăpere a căminului în care se simțea acasă.

Detractorii săi, apărătorii unei muzici concepute ca expresie a sentimentelor, indignați de insuportabila discreție a „activității sale afective" şi acuzându-l de „sărăcie a sufletului", n-aveau ei înşişi destul suflet ca să înțeleagă ce rană sentimentală ascundea vagabondajul său prin istoria muzicii.

Dar nu-i nimic surprinzător aici: nu există persoane mai insensibile decât oamenii sentimentali. Amintiți-vă: „Cruzimea care se ascunde în spatele acestui manierism al revărsărilor sentimentale."

# • PARTEA A PATRA •
# O FRAZĂ •

*Î*n „Umbra castratoare a sfântului Garta" am citat o frază a lui Kafka, una din acele fraze în care mi se pare că se concentrează întreaga originalitate a poeticii sale romaneşti: fraza din capitolul al treilea al *Castelului* în care Kafka descrie împreunarea dintre K. şi Frieda. Pentru a arăta cu exactitate frumusețea specifică a artei lui Kafka, în loc să utilizez traducerile existente, am preferat să improvizez eu însumi o traducere cât mai fidelă cu putință. Deosebirile

dintre o frază a lui Kafka şi răsfrângerile ei în oglinda traducerilor m-au condus la cele câteva reflecţii de mai jos[10]:

## ▫ *Traduceri* ▫

Să trecem în revistă traducerile. Prima este a lui Vialatte, din 1938:

„Trecură ore acolo, ore de răsuflări amestecate, de bătăi de inimă comune, ore în care K. nu încetă să aibă senzaţia că se pierde, că se afundă atât departe încât nici o altă fiinţă înaintea lui nu mai făcuse cale atât de lungă; în teritoriu străin, într-un ţinut în care aerul însuşi nu mai avea nici un element din aerul natal, în care trebuia să te sufoci de exil şi în care nu mai puteai face nimic, în mijlocul seducţiilor absurde, decât să mergi mai departe, să continui să te pierzi."

Se ştia că Vialatte îşi luase cam multe libertăţi faţă de Kafka; iată de ce Editura Gallimard a vrut să corecteze traducerile în vederea publicării romanelor lui Kafka în colecţia Pléiade în 1976. Moştenitorii lui Vialatte s-au opus însă; s-a ajuns astfel la o soluţie inedită: romanele lui Kafka sunt publicate în versiunea defectuoasă a lui Vialatte, iar Claude David, editorul, îşi publică propriile corecturi aduse traducerii la sfârşitul cărţii sub forma unui număr enorm de note, astfel încât cititorul e obligat, dacă vrea să aibă imaginea unei traduceri „bune", să dea mereu paginile ca să consulte notele. Combinarea traducerii lui Vialatte cu corecţiile de la sfârşitul cărţii constituie de fapt o a doua traducere în franceză pe care-mi voi permite s-o numesc,

---

[10] Reflecţiile lui Kundera se bazează pe comparaţia a trei variante ale traducerii fragmentului din Castelul în franceză. Am încercat să urmăm în româneşte diferenţele dintre cele trei variante. (N. t.)

pentru mai multă simplitate, doar cu numele lui David: „Trecură ore acolo, ore de răsuflări amestecate, de bătăi de inimă contopite, ore în care K. nu încetă să aibă senzația că se rătăceşte, că se afundă mai departe ca nici o altă ființă înaintea lui; se afla într-un ținut străin, în care aerul însuşi nu mai avea nimic comun cu aerul din ținutul natal; stranietatea acestui ținut te sufoca, şi totuşi, în mijlocul seducțiilor nebuneşti, nu puteai decât să mergi mereu mai departe, să rătăceşti mereu.”

Bernard Lortholary a avut marele merit de a fi fost total nemulțumit de traducerile existente şi de a fi retradus romanele lui Franz Kafka. Traducerea *Castelului* în versiunea sa datează din 1984:

„Acolo trecură ore, ore de respirații amestecate, de inimi bătând împreună, ore în care K. avea mereu senzația că se rătăceşte sau că a înaintat mai mult ca oricine înaintea lui în ținuturi străine, în care aerul însuşi n-avea nici un element din aerul ținutului natal, în care nu puteai decât să te sufoci de stranietate, fără să poți face totuşi altceva, în mijlocul seducțiilor absurde, decât să continui şi să rătăceşti mai departe.”

Iată acum fraza în germană:

„Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst din Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinningen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren.”

Ceea ce, într-o traducere fidelă, ar suna aşa:

„Acolo trecură ore, ore de răsuflare în comun, de bătăi de inimă comune, ore în care K. avea mereu senzația că se

rătăceşte sau că se află în lumea străină mai departe ca oricine înaintea lui, într-o lume străină unde nici măcar aerul nu avea vreun element din aerul natal, unde trebuia să te sufoci de stranietate şi unde, în mijlocul seducţiilor absurde, nu puteai face decât să mergi mai departe, să rătăceşti mai departe."

## ▫ *Metaforă* ▫

Întreaga frază nu e decât o lungă metaforă. Nimic nu cere, din partea traducătorului, mai multă exactitate decât traducerea unei metafore. Cu metafora atingem miezul originalităţii poetice a unui autor. Cuvântul prin care a greşit Vialatte în primul rând este verbul „a se afunda": „se afundă atât de departe". La Kafka, K. nu se afundă, „este", „se află". Cuvântul „se afundă" deformează metafora: o leagă într-un chip prea vizual de acţiunea reală (cel ce face dragoste se afundă), privând-o astfel de *gradul său de abstracţie* (caracterul *existenţial* al metaforei lui Kafka nu reclamă evocarea materială, vizuală a mişcării). David, care-l corectează pe Vialatte, păstrează acelaşi verb: „a se afunda". Şi chiar Lortholary (cel mai fidel) evită cuvântul „a fi", „a se afla", înlocuindu-l cu „a înainta în".

La Kafka, făcând dragoste, K. se află „într-o lume străină"; Kafka repetă de două ori cuvântul, iar a treia oară foloseşte derivatul său „die Fremdheit" (stranietatea): în aerul străin te sufoci de stranietate. Toţi traducătorii se simt stingheriţi de această triplă repetiţie: iată de ce Vialatte foloseşte cuvântul „străin" doar o singură dată şi, în loc de „stranietate", utilizează un alt cuvânt: „în care trebuia să te sufoci de exil". Dar la Kafka nu-i vorba nicăieri de exil. Exilul şi stranietatea sunt două noţiuni diferite. Făcând dragoste, K. nu e *gonit* din vreun colţişor al lui, nu e *alungat* (deci nu-i vrednic de plâns); el se află acolo unde este din

proprie voință, e acolo fiindcă a *îndrăznit* să fie. Cuvântul „exil” conferă metaforei o aură de martiriu, de suferință, o sentimentalizează, o melodramatizează.

## ▫ *Metafora ca definiție fenomenologică* ▫

Afirmația potrivit căreia lui Kafka nu-i plăceau metaforele trebuie corectată; nu-i plăceau metaforele *de un anumit gen,* dar el este unul dintre marii creatori ai metaforei pe care eu o numesc *existențială* sau *fenomenologică.* Când Verlaine spune: „Speranța luceşte ca un fir de paie într-un grajd”, avem de-a face cu o metaforă *lirică.* E o metaforă de negândit în proza lui Kafka. Fiindcă ceea ce nu-i plăcea lui Kafka era, fără doar şi poate, liricizarea prozei romaneşti.

Imaginația metaforică a lui Kafka nu era mai puțin bogată decât a lui Verlaine sau a lui Rilke, dar nu era lirică, adică: era animată exclusiv de dorința de a descifra, de a înțelege, de a surprinde semnificația acțiunii personajelor, semnificația situațiilor în care se află prinse.

Să amintim o altă scenă de împreunare, cea dintre mama Hentjen şi Esch, din *Somnambulii* lui Broch: „Acum iată că gura ei s-a apăsat pe gura lui ca botul unui animal pe un perete de sticlă, şi Esch era covârşit de furie că ea îşi ținea sufletul prizonier în spatele propriilor ei dinți încleştați, pentru ca el să nu ajungă să-l ia în stăpânire.”[11]

Cuvintele „botul unui animal” şi „perete de sticlă” figurează aici nu pentru a evoca printr-o comparație o imagine vizuală a scenei, ci pentru a surprinde *situația existențială* a lui Esch care, chiar şi în timpul îmbrățişării amoroase, rămâne în chip inexplicabil despărțit (ca printr-un geam) de amanta

---

[11] Citatul urmează ediția: Hermann Broch, Somnambulii, trad. rom. Mircea Ivănescu, Univers, 2000. (N. t.)

lui, incapabil să pună stăpânire pe sufletul ei (prizonier în spatele dinților încleştaţi). Situație greu de surprins, sau posibil de surprins doar printr-o metaforă.

La începutul capitolului al patrulea din *Castelul*, are loc a doua împreunare a lui K. şi a Friedei, exprimată şi aceasta tot printr-o singură frază (frază-metaforă), a cărei traducere o improvizez cât mai fidel cu putință: „Ea căuta ceva şi el căuta ceva, cu furie, schimonosindu-se, îngropându-şi fața unul în pieptul celuilalt, căutau mereu, dar îmbrățişările şi trupurile lor încordate nu izbuteau să le aducă uitare, dimpotrivă, parcă le aminteau de datoria de a căuta; îşi scormoneau trupurile, aşa cum câinii scormonesc uneori pământul cu disperare, şi, în decepția lor fără margini, ca să aibă parte de o ultimă bucurie, îşi treceau lung limba din când în când peste fața celuilalt."

Aşa cum cuvintele-cheie ale metaforei din prima scenă de împreunare erau „străin", „stranietate", aici cuvintele-cheie sunt „a căuta", „a scormoni". Ele nu exprimă o imagine vizuală a ceea ce se petrece, ci o inefabilă situație existențială. Iar când David traduce: „aşa cum câinii îşi înfig cu disperare *ghearele* în pământ, ei *îşi înfigeau unghiile în trupuri"*, el nu e numai infidel (Kafka nu vorbeşte nici de gheare, nici de unghii care se înfig), ci transferă metafora din domeniul existențial în domeniul descrierii vizuale (şi naive, pe deasupra); el se situează astfel într-o altă estetică decât cea a lui Kafka.

(Acest decalaj estetic e şi mai evident în ultimul fragment al frazei: Kafka spune: „[sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit über des anderen Gesicht" – „îşi treceau lung limba din când în când peste fața celuilalt"; această constatare precisă şi neutră se transformă la David într-o metaforă expresionistă: „îşi *scormoneau* fața cu limba".)

## ▫ *Bogăția vocabularului* ▫

Să enumerăm verbele frazei: *gehen, vergehen* (a merge, a trece); *haben* (a avea); *sich verirren* (a se rătăci); *sein* (a fi); *ersticken* (a se sufoca); *müssen* (a trebui); *tun* (a face); *können* (a putea). Sunt verbele cele mai simple, cele mai elementare. Traducătorii au însă tendința să îmbogățească vocabularul: în loc de „a avea", spun „a regăsi" sau „a nu înceta să simți", în loc de „a fi", spun „a se afunda", „a înainta", „a face cale lungă"... Semnalez cu acest prilej că traducătorii din lumea întreagă sunt terorizați de cuvintele „a fi" şi „a avea" şi vor face tot ce le stă în putință ca să le înlocuiască cu un cuvânt pe care-l socotesc mai puțin banal.

E o tendință de înțeles: căci după ce criteriu va fi apreciat traducătorul? După fidelitatea față de stilul autorului? Dar tocmai ăsta e lucrul pe care cititorii din țara lui nu vor avea posibilitatea să-l judece. În schimb, bogăția vocabularului va fi automat resimțită de public ca o valoare, ca o performanță, o dovadă de măiestrie şi de competență din partea traducătorului.

Or, bogăția vocabularului nu reprezintă în sine nici o valoare. Extensia vocabularului depinde de intenția estetică ce organizează opera. Vocabularul lui Carlos Fuentes e amețitor de bogat. Al lui Hemingway însă e foarte limitat. Frumusețea prozei lui Fuentes e legată de bogăția vocabularului, cea a lui Hemingway de limitarea lui.

Vocabularul lui Kafka este şi el relativ restrâns. Această restrângere a fost adesea explicată drept o asceză a lui Kafka. Drept anestetismul său. Sau drept tribut plătit limbii germane vorbite la Praga, care, ruptă de mediul popular, se descărna. Nimeni n-a vrut să accepte că această despuiere a

vocabularului exprima *intenția estetică* a lui Kafka, era unul din semnele distinctive ale *frumuseții* prozei sale.

## ▫ *Observație generală cu privire la problema autorității* ▫

Autoritatea supremă pentru un traducător ar trebui să fie *stilul personal* al autorului. Majoritatea traducătorilor ascultă însă de o altă autoritate: cea a *stilului comun* al „frumoasei limbi franceze” (frumoasei limbi germane, frumoasei limbi engleze etc.), adică a francezei (germanei etc.) care se învață în liceu. Traducătorul se socoteşte ambasadorul acestei autorități pe lângă autorul străin. Şi tocmai aici stă eroarea: orice autor de o anumită valoare *transgresează* „stilul frumos”, iar în această transgresare se află originalitatea (şi, prin urmare, rațiunea de a fi) a artei sale. Cel dintâi efort al traducătorului ar trebui să fie înțelegerea acestei transgresări. Asta nu-i greu atunci când transgresarea este evidentă, ca în cazul, de pildă, al lui Rabelais, al lui Joyce, al lui Céline. Există însă autori care transgresează „stilul frumos” într-un mod delicat, abia vizibil, ascuns, discret; în cazul ăsta, ea nu e uşor de surprins. Dar e cu atât mai important s-o faci.

## ▫ *Repetiția* ▫

*Die Stunden* (ore) de trei ori – repetiție păstrată în toate traducerile; *gemeinsamen* (comune) de două ori – repetiție eliminată în toate traducerile; *sich verirren* (a se rătăci) de două ori – repetiție păstrată în toate traducerile; *die Fremde* (străin) de două ori, apoi o dată *die Fremdheit* (stranietate) – la Vialatte: „străin” o singură dată, „stranietate” înlocuit cu „exil”; la David şi la Lortholary: o dată „străin” (adjectiv), o dată „stranietate”; *die Luft* (aer) de două ori – repetiție

păstrată la toți traducătorii; *weiter* (mai departe) de două ori – această repetiție este înlocuită la Vialatte prin repetarea cuvântului „a continua”; la David prin repetarea (cu o slabă rezonanță) a cuvântului „mereu”; la Lortholary, repetiția a dispărut.

În general, se constată că traducătorii (ascultând de profesorii de liceu) au tendința să limiteze repetițiile (mai ales în Franța unde repetarea unui cuvânt într-un paragraf e socotită un păcat de neiertat).

## ▫ *Sensul semantic al unei repetiții* ▫

De două ori *die Fremde,* o dată *die Fremdheit*: prin această repetiție, autorul introduce în text un cuvânt ce are caracterul unei noțiuni-cheie, caracterul unui concept. Dacă, pornind de la acest cuvânt, autorul dezvoltă o lungă reflecție, repetarea cuvântului e necesară din punct de vedere semantic şi logic. Să ne închipuim că, pentru a evita repetițiile, traducătorul lui Heidegger utilizează în locul cuvântului *Dasein* o dată „ființă”, apoi „existență”, pe urmă „viață”, pe urmă şi „viață umană” şi, în cele din urmă, „ființa-aici”. Neştiind niciodată dacă Heidegger vorbeşte despre acelaşi lucru sub nume diferite sau despre lucruri diferite, vom avea, în locul unui text cu o logică scrupuloasă, o harababură. Proza romanescă (vorbesc, desigur, despre romane demne de acest nume) pretinde aceeaşi rigoare (mai cu seamă în pasajele cu caracter reflexiv sau metaforic).

## ▫ *Altă observație privind necesitatea de a păstra repetiția* ▫

Ceva mai jos pe aceeaşi pagină a *Castelului*: „... Stimme nach Frieda gerufen wurde. «Frieda», sagte K. in Friedas Ohr und gab so den Ruf weiter."

Ceea ce înseamnă cuvânt cu cuvânt: „... o voce o chemă pe Frieda. «Frieda», spuse K. la urechea Friedei, transmiţând astfel chemarea."

Traducătorii vor să evite tripla repetare a numelui Frieda:

Vialatte: „«Frieda», spuse el la urechea *slujnicei*, transmiţând astfel..."

David: „«Frieda», spuse K. la urechea *tovarăşei* sale, transmiţându-i..."

Ce fals sună cuvintele care înlocuiesc numele Frieda! Remarcaţi că, în textul *Castelului*, K. este întotdeauna numit simplu K. În dialog, ceilalţi îl pot numi „arpentor" sau altfel, dar Kafka însuşi, naratorul, nu-l desemnează niciodată pe K. prin cuvintele: străinul, nou-venitul, tânărul sau mai ştiu eu cum. K. e pur şi simplu K. Şi nu numai el, ci toate personajele au întotdeauna, la Kafka, un singur nume, sunt desemnate întotdeauna la fel.

Frieda este deci Frieda; nu iubită, nu amantă, nu tovarăşă, nu slujnică, nu chelneriţă, nu târfă, nu tânără femeie, nu fată, nu prietenă, nu iubiţică. Frieda.

## ▫ *Însemnătatea melodică a unei repetiţii* ▫

Există momente când proza lui Kafka prinde aripi şi devine cântec. E cazul celor două fraze asupra cărora m-am oprit. (Să remarcăm că ambele fraze, de o excepţională frumuseţe, sunt descrieri ale unui act amoros; şi asta spune infinit mai mult despre însemnătatea erotismului la Kafka decât toate cercetările biografice. Dar să trecem peste asta.) Proza lui Kafka îşi ia zborul purtată pe două aripi: intensitatea imaginaţiei metaforice şi melodia captivantă.

Frumusețea melodică e legată aici de repetiția cuvintelor; fraza începe aşa: „Dort vergingen *Stunden*, *Stunden gemeinsamen* Atems, *gemeinsamen* Herzschlags, *Stunden...”* Din nouă cuvinte, cinci sunt repetiții. În mijlocul frazei: repetiția cuvântului die *Fremde şi* cuvântul die *Fremdheit. Iar* la sfârşitul frazei, încă o repetiție: „*weiter* gehen, *weiter* sich *verirren”.* Aceste multiple repetiții încetinesc tempoul şi dau frazei o cadență nostalgică.

În cealaltă frază, care evocă a doua împreunare a lui K., găsim acelaşi principiu al repetiției: verbul „a căuta” repetat de patru ori, „ceva” de două ori, cuvântul „trup” de două ori, verbul „a scormoni” de două ori; şi să nu uităm conjuncția „şi” care, împotriva oricărei reguli de eleganță sintactică, e repetată de patru ori.

În germană, fraza începe: „Sie suchte etwas und er suchte etwas...” Vialatte spune ceva cu totul diferit:

„Ea căuta, căuta mereu ceva... David îl corectează: „Ea căuta ceva şi el de asemenea.” Ciudat: e preferată formularea „şi el de asemenea” în locul traducerii cuvânt cu cuvânt a frumoasei repetiții a lui Kafka: „Ea căuta ceva şi el căuta ceva...”

## ▫ *Digresiune: un exemplu de frumusețe a repetiției* ▫

Mica schiță (de numai două pagini) a lui Hemingway O *cititoare scrie* este împărțită în trei părți: 1) un scurt paragraf descriind o femeie care scrie o scrisoare „fără să se oprească, fără să şteargă sau să rescrie vreun cuvânt”; 2) scrisoarea însăşi în care femeia vorbeşte despre boala venerică a soțului ei; 3) monologul interior care urmează şi pe care-l reproduc:

„Cine ştie, poate că-mi spune ce trebuie să fac, îşi zise. Poate că-mi spune. În fotografia din ziar arată ca un om care ar şti. Da, are un aer de om deştept. În fiecare zi sfătuieşte pe cineva ce trebuie să facă. Ar trebui să ştie. Vreau să fac tot ce trebuie. A trecut atât de mult timp. Doamne Dumnezeule, a trecut foarte mult timp. A trebuit să se ducă acolo unde l-au trimis. Ştiu, dar nu ştiu de ce trebuia să se aleagă cu asta. O, Doamne, n-aş fi vrut să se aleagă cu asta. Nu îmi pasă ce-a făcut ca să se aleagă cu ea. Dar, pe Dumnezeul meu că aş vrea să nu se fi ales cu ea niciodată. Se pare că n-ar fi trebuit să se aleagă cu ea. Nu ştiu ce să fac. Doamne, ce-aş fi vrut să nu fi luat nici o boală. Nu ştiu de ce a trebuit să se îmbolnăvească."[12]

Melodia vrăjită a acestui pasaj se bazează în întregime pe repetiții. Ele nu sunt un artificiu (ca rima într-o poezie), ci îşi au izvorul în limba vorbită, de zi cu zi, în limba cea mai obişnuită.

Şi adaug: mica schiță reprezintă, mi se pare, în istoria prozei, un caz absolut unic în care intenția muzicală e primordială: fără această melodie, textul şi-ar pierde întreaga rațiune de a fi.

## ▫ *Suflul* ▫

Potrivit celor spuse de el însuşi, Kafka a scris lunga sa nuvelă *Verdictul* într-o singură noapte, fără întrerupere, adică cu o viteză extraordinară, lăsându-se purtat de o imaginație aproape necontrolată. Viteza, care a devenit mai târziu pentru suprarealişti metodă programatică („dicteul automat"), permițând eliberarea subconştientului de

[12] Citatul urmează ediția: Ernest Hemingway, Povestiri, vol. I, trad. rom. Radu Lupan, Univers, 1994. (N. t.)

supravegherea raţiunii şi explozia imaginaţiei, a jucat cam acelaşi rol şi la Kafka.

Imaginaţia kafkiană, trezită de această *viteză metodică,* aleargă ca un râu, râu oniric care nu-şi găseşte odihna decât la sfârşitul unui capitol. Acest suflu larg al imaginaţiei se reflectă în caracterul sintaxei: în romanele lui Kafka, aproape că nu există două puncte (exceptându-le pe cele de rutină care introduc dialogurile) şi se foloseşte extrem de puţin punctul şi virgula. Consultând manuscrisele (vezi ediţia critică, Fischer, 1982), se constată că şi virgulele, aparent necesare din punct de vedere al regulilor sintactice, lipsesc adesea. Textul e împărţit în foarte puţine paragrafe. Această *tendinţă de a slăbi articulaţia* – puţine paragrafe, puţine pauze grave (recitind manuscrisul, Kafka a schimbat adesea chiar punctele în virgule), puţine semne care să sublinieze organizarea logică a textului (două puncte, punct şi virgulă) – este consubstanţială stilului lui Kafka; ea este în acelaşi timp un atac permanent la adresa „stilului frumos" german (ca şi a „stilului frumos" al tuturor limbilor în care Kafka e tradus).

Kafka n-a făcut o redactare finală a *Castelului* în vederea tipăririi, şi am putea presupune pe drept cuvânt că ar mai fi putut face diverse corecturi, inclusiv de punctuaţie. Nu sunt deci şocat peste măsură (dar, evident, nici încântat) de faptul că, pentru a face textul mai uşor de citit, Max Brod, ca prim editor al său, a creat *din când în când* un alineat sau a adăugat un punct şi virgulă. Într-adevăr, chiar şi în această ediţie a lui Brod, *caracterul general* al sintaxei lui Kafka rămâne clar perceptibil, iar romanul îşi păstrează suflul.

Să revenim acum la fraza din capitolul al treilea: ea este relativ lungă, cu virgule, dar fără punct şi virgulă (în manuscris şi în toate ediţiile germane). Ce mă deranjează

mai mult în versiunea dată de Vialatte acestei fraze este faptul că i-a adăugat un punct şi virgulă. Acesta reprezintă sfârşitul unui segment logic, o cezură care invită la coborârea tonului, la o mică pauză. Cezura respectivă (deşi corectă din punctul de vedere al regulilor sintactice) gâtuie suflul lui Kafka. David, în schimb, împarte fraza în trei părţi, folosind *de două ori* punctul şi virgula! Dubla folosire a punctului şi virgulei este cu atât mai nepotrivită cu cât (întorcându-ne la manuscrise) Kafka n-a pus de-a lungul întregului capitol decât o singură dată punct şi virgulă. În ediţia stabilită de Max Brod sunt treisprezece. Vialatte ajunge la treizeci şi unu. Lortholary la douăzeci şi opt, plus de trei ori două puncte.

## ▫ *Imagine tipografică* ▫

Zborul, lung şi exaltant, al prozei lui Kafka poate fi văzut în imaginea tipografică a textului care, adesea, pe pagini întregi, nu este decât un singur paragraf „infinit" în care se află prinse până şi lungile pasaje de dialog. În manuscrisul lui Kafka, capitolul al treilea e împărţit doar în două lungi paragrafe, în ediţia Brod sunt cinci. În traducerea lui Vialatte, nouăzeci. În traducerea lui Lortholary, nouăzeci şi cinci. Li s-a impus în Franţa romanelor lui Kafka o articulaţie ce nu le aparţine: paragrafe mult mai numeroase, şi deci mult mai scurte, care simulează o organizare mai logică, mai raţională a textului, care-l dramatizează, separând dar toate replicile din cadrul dialogurilor.

După câte ştiu, în nici o traducere făcută în alte limbi articulaţia originară a textelor lui Kafka n-a fost schimbată. De ce au făcut-o oare traducătorii francezi (toţi, la unison)? Cu siguranţă, au avut un motiv s-o facă. Ediţia Pléiade a romanelor lui Kafka numără peste cinci sute de pagini de

note. Dar nu găsesc în ele nici măcar o frază despre acest motiv.

## ▫ *Şi, în încheiere, o remarcă despre corpuri de literă mici şi mari* ▫

Kafka insista să i se imprime cărțile cu un corp de literă foarte mare. Lucrul este amintit astăzi cu zâmbetul indulgent pe care-l stârnesc capriciile marilor oameni. Totuşi, nimic nu îndeamnă la zâmbet aici; dorința lui Kafka era justificată, logică, serioasă, legată de estetica sa sau, mai concret, de felul său de a articula proza.

Autorul care-şi împarte textul în numeroase paragrafe mici nu va insista atât asupra unui corp mare de literă: o pagină bogat articulată se citeşte cu destulă uşurință.

În schimb, textul care se scurge într-un paragraf infinit e foarte greu de citit. Ochiul nu găseşte locuri în care să se poată odihni, rândurile „se pierd" cu uşurință. Pentru a fi citit cu plăcere (adică fără a obosi ochii), un asemenea text pretinde litere relativ mari care să uşureze lectura şi să-ți permită să te opreşti în orice clipă pentru a savura frumusețea frazelor.

Privesc *Castelul* în ediția de buzunar germană: treizeci şi nouă de rânduri strânse lamentabil pe o pagină mică dintr-un „paragraf infinit": e ilizibil; sau e lizibil doar ca *informație;* sau ca *document*; în nici un caz ca un text destinat percepției estetice. În anexă, pe circa patruzeci de pagini: toate pasajele eliminate de Kafka în manuscris. Ne batem joc de dorința lui Kafka de a-şi vedea textul tipărit (din motive estetice absolut justificate) cu un corp de literă uşor de citit; dar recuperăm toate frazele pe care (din motive estetice absolut justificate) a hotărât să le suprime. Se

reflectă în această indiferență față de voința estetică a autorului întreaga tristețe a destinului postum al lui Kafka.

# • PARTEA A CINCEA •
# ÎN CĂUTAREA PREZENTULUI PIERDUT •

## ▫ *1* ▫

*Î*n centrul Spaniei, undeva între Barcelona şi Madrid, două persoane stau în bufetul unei gări de provincie: un american şi o tânără fată. Nu ştim nimic despre ei, exceptând faptul că aşteaptă trenul de Madrid, unde fata urmează să fie supusă unei operații, mai mult ca sigur (deşi cuvântul nu e rostit niciodată) un avort. Nu ştim cine sunt, ce vârstă au, dacă se iubesc sau nu, nu ştim ce motive i-au determinat să ia această hotărâre. Deşi e reprodusă cu o extraordinară precizie, conversația lor nu ne dă nici o indicație cu privire la motivația sau la trecutul lor.

Fata e încordată, iar bărbatul încearcă s-o liniştească: „Ştiam că n-ai să te opui, Jig. Nu e cine ştie ce." Apoi: „O să merg cu tine şi o să stau tot timpul cu tine..." Iar apoi: „După aceea o să ne simțim foarte bine. Ca şi până acum."

Când simte cea mai mică iritare din partea fetei, bărbatul spune: „Bine. Dacă nu vrei s-o faci, nu te sileşte nimeni. Dacă nu vrei, nu te oblig." Iar la sfârşit, din nou: „Trebuie să-ți dai seama, zise el, că nu țin s-o faci dacă nu vrei. Sunt cu totul de acord să accept această idee dacă ție-ți spune ceva."

Sub replicile fetei, se ghicesc ezitările sale morale. Privind la peisaj, ea spune: „Şi când te gândeşti că ne-am putea bucura de toate lucrurile astea [...]. Şi când te gândeşti că ne-am putea bucura de toate şi că pe zi ce trece facem totul ca lucrul ăsta să devină din ce în ce mai imposibil."

Bărbatul vrea s-o liniştească: „Ne putem bucura de toate.

— Nu, nu putem. [...] Şi odată ce ți-a fost luat, nu-ți mai e dat înapoi niciodată."

Iar când bărbatul o asigură din nou că operația e lipsită de primejdii, ea spune: „N-ai vrea să faci ceva pentru mine?

— Pentru tine sunt în stare că fac orice.

— Atunci, n-ai vrea te rog te rog te rog te rog te rog te rog te rog să taci?"

Şi bărbatul: „Dar eu nu vreau s-o faci, zise el. Mi-e totuna dacă o faci sau nu.

— Să ştii că țip", spune fata.

În acest moment, tensiunea atinge culmea. Bărbatul se ridică de pe scaun ca să ducă bagajele în cealaltă parte a gării, iar când se întoarce, întreabă: „Te simți mai bine?

— Excelent. N-am nimic. Mă simt excelent." Acestea sunt ultimele cuvinte ale celebrei nuvele a lui Ernest Hemingway *Hills Like White Elephants – Collines comme des éléphants blancs [Munți ca albi elefanți*][13].

▫ *2* ▫

[13] Toate citatele din Collines comme des éléphants blancs sunt preluate din traducerea lui Philippe Sollers, apărută în L'Infini (primăvara 1992) [citatele româneşti urmează ediția: Ernest Hemingway, Povestiri, vol. I, trad. rom. Radu Lupan, Univers 1994 – n. t.].

Curios, în această nuvelă de cinci pagini, e faptul că, pornind de la dialog, se pot imagina nenumărate istorii: bărbatul e însurat şi îşi sileşte amanta să avorteze ca să-şi menajeze soţia; e celibatar şi doreşte ca fata să avorteze fiindcă-i e teamă să nu-şi complice viaţa; ar putea acţiona însă şi într-un mod dezinteresat, prevăzând dificultăţile pe care un copil i le-ar putea pricinui fetei; sau poate – ne putem închipui orice – e grav bolnav şi se teme s-o lase pe fată singură cu un copil; ne putem chiar închipui că fata are copilul de la un bărbat pe care l-a părăsit ca să plece cu americanul, iar acesta o sfătuieşte să avorteze, fiind totuşi gata, în caz că ea refuză, să accepte rolul de tată. Dar fata? Fata a putut accepta să avorteze ca să asculte de amantul ei; poate însă că a luat ea însăşi iniţiativa şi, pe măsură ce se apropie scadenţa, îi piere curajul, se simte vinovată şi dă ultimele semne de rezistenţă verbală, destinate mai curând propriei conştiinţe decât partenerului său. Într-adevăr, e imposibil de încheiat vreodată inventarul situaţiilor ce se pot ascunde în spatele dialogului.

Cât priveşte caracterul personajelor, alegerea nu e mai puţin dificilă: bărbatul ar putea fi sensibil, iubitor, tandru; ar putea fi egoist, şiret, ipocrit. Fata ar putea fi hipersensibilă, fină, profund morală; dar ar putea fi şi capricioasă, afectată, predispusă la scene de isterie.

Adevăratele motivaţii ale comportamentului lor sunt cu atât mai ascunse cu cât dialogul nu are nici o indicaţie privitoare la rostirea replicilor: rapid, lent, cu ironie, cu tandreţe, cu răutate, cu dezgust?

Bărbatul spune: „Ştii bine că te iubesc.” Fata răspunde: „Ştiu.” Dar ce vrea să însemne acest „ştiu”? Este ea cu adevărat sigură de dragostea bărbatului? Sau o spune cu ironie? Şi ce vrea să însemne ironia asta? Că fata nu crede

în dragostea bărbatului? Sau că dragostea bărbatului nu mai contează pentru ea?

În afara dialogului, nuvela conține doar câteva descrieri strict necesare; nici indicațiile scenice ale pieselor de teatru nu sunt mai schematice. Un singur motiv scapă de această regulă a maximei economii: cel al munților albi care se profilează în zare; el revine de mai multe ori, însoțit de o metaforă, singura din toată nuvela. Hemingway nu era amator de metafore. De aceea, metafora nu-i aparține naratorului, ci fetei; ea spune privind munții: „Parc-ar fi nişte elefanți albi."

Bărbatul răspunde, luând o înghițitură de bere: „N-am văzut niciodată aşa ceva.

— Eram sigură că n-ai văzut.

— Aş fi putut totuşi să văd. Aşa că siguranța ta nu dovedeşte nimic."

În aceste patru replici, caracterele îşi dezvăluie deosebirile, ba chiar opoziția: bărbatul manifestă o rezervă față de invenția poetică a fetei („N-am văzut niciodată aşa ceva"), ea răspunde sec, părând să-i reproşeze lipsa de simț poetic („Eram sigură că n-ai văzut"), iar bărbatul, ca şi cum ar cunoaşte deja acest reproş şi ar fi sătul de el, se apără („Aş fi putut totuşi să văd").

Mai târziu, când bărbatul o asigură pe fată de iubirea lui, ea spune: „Dar dacă o fac [adică: dacă avortez], o să-ți placă să spun că munții seamănă cu nişte elefanți albi?

— O să-mi placă foarte mult. Îmi place şi-acum, dar nu pot să mă gândesc la asta."

Şi atunci, ne va permite măcar această atitudine diferită față de o metaforă să facem deosebirea între caracterele lor? Fata, subtilă şi poetică, iar bărbatul, prozaic?

Ne putem închipui, de ce nu, că fata e mai poetică decât bărbatul. Dar putem tot atât de bine privi găselnița ei metaforică drept un manierism, o prețiozitate, o afectare: vrând să fie admirată ca o persoană originală şi imaginativă, ea îşi etalează micile gesturi poetice. La rigoare, caracterul etic şi patetic al cuvintelor rostite de ea despre lumea care, după avort, nu le va mai aparține ar putea fi atribuite gustului său pentru exhibiția lirică mai degrabă decât disperării autentice a femeii care renunță la maternitate.

Nu, nimic nu e limpede din tot ce se ascunde în spatele acestui dialog simplu şi banal. Orice bărbat ar putea rosti aceleaşi fraze ca americanul, orice femeie, aceleaşi fraze ca tânăra fată. Indiferent dacă iubeşte o femeie sau nu, indiferent dacă minte sau dacă e sincer, un bărbat ar spune acelaşi lucru. E ca şi cum dialogul acesta ar aştepta de la facerea lumii să fie rostit de nenumărate cupluri, fără nici o legătură cu psihologia individuală a fiecăruia.

A judeca cele două personaje din punct de vedere moral este cu neputință, pentru că ele nu mai au nimic de rezolvat; în momentul când se află la gară, totul e deja definitiv hotărât; s-au explicat deja de nenumărate ori înainte; au discutat deja de nenumărate ori argumentele unuia şi celuilalt; acum, vechea dispută (vechea discuție, vechea dramă) transpare doar în chip vag de sub conversația fără nici o miză, în care vorbele nu sunt decât vorbe.

## ▫ *3* ▫

Chiar dacă este extrem de *abstractă*, chiar dacă descrie o situație aproape arhetipală, nuvela e în acelaşi timp extrem de *concretă*, încearcă să capteze suprafața vizuală şi acustică a unei situații, îndeosebi a dialogului.

Încercați să reconstituiți un dialog purtat cândva în viață, dialogul unei dispute sau un dialog de dragoste. Situațiile

cele mai importante, situațiile la care țineți cel mai mult, sunt pierdute pentru totdeauna. Ce rămâne din ele este sensul lor abstract (eu am apărat un punct de vedere, el un altul, eu am fost agresiv, el defensiv), eventual unul sau două detalii, dar concretul acustico-vizual al situației în continuitatea ei e pierdut.

Şi nu numai că e pierdut, dar nici măcar nu ne miră această pierdere. Ne-am resemnat cu pierderea prezentului concret. Transformăm imediat momentul prezent în abstracția lui. E de ajuns să povestim o întâmplare pe care am trăit-o acum câteva ore: dialogul se reduce la un scurt rezumat, decorul, la câteva date generale. Lucrul e valabil chiar şi pentru amintirile cele mai puternice care se impun spiritului nostru precum un traumatism: suntem atât de uluiți de forța lor, că nu ne dăm seama cât de schematic şi sărac le este conținutul.

Când studiem, discutăm, analizăm o realitate, o analizăm aşa cum apare ea în mintea noastră, în memoria noastră. Nu cunoaştem realitatea decât la timpul trecut. N-o cunoaştem aşa cum e în momentul prezent, în momentul în care se petrece, în care *este.* Or, momentul prezent nu seamănă cu amintirea lui. Amintirea nu e negarea uitării. Amintirea este o formă a uitării.

Putem ține un jurnal cu regularitate, notând toate evenimentele. Cândva, recitind însemnările, vom înțelege că ele nu sunt în măsură să evoce nici măcar o singură imagine concretă. Ba mai rău: că nici imaginația nu e capabilă să vină în ajutorul memoriei noastre şi să reconstituie uitatul. Fiindcă prezentul, concretul prezentului, ca fenomen ce trebuie examinat, ca *structură*, este pentru noi o planetă necunoscută; nu ştim deci nici să-l reținem în memorie, nici să-l reconstruim cu ajutorul imaginației. Murim fără să ştim ce-am trăit.

▫ *4* ▫

Impresia mea este că romanul nu cunoaşte nevoia de a se opune pierderii realităţii evanescente a prezentului decât începând de la un anumit moment al evoluţiei sale. Nuvela boccaccianã este paradigma abstracţiei în care se transformă trecutul îndată ce-l istorisim: e o naraţiune care, fără nici o scenă concretă, aproape fără dialoguri, ca un soi de rezumat, ne comunică esenţialul unui eveniment, logica pur cauzală a unei istorii. Romancierii de după Boccaccio erau excelenţi povestitori, dar captarea prezentului concret nu era nici problema, nici ambiţia lor. Ei istoriseau o poveste, fără s-o imagineze neapărat în scene concrete.

Scena devine elementul *fundamental* al compoziţiei romanului (locul de manifestare a virtuozităţii romancierului) la începutul secolului XIX. La Scott, la Balzac, la Dostoievski, romanul este alcătuit ca o suită de scene minuţios descrise, cu decorul lor, cu dialogul lor, cu acţiunea lor; tot ce nu e legat de această suită de scene, tot ce nu e scenă, e socotit drept secundar, chiar de prisos. Romanul seamănă cu un scenariu extrem de bogat.

Îndată ce scena devine elementul fundamental al romanului, se pune virtual problema realităţii aşa cum se prezintă ea în momentul prezent. Spun „virtual” fiindcă, la Balzac sau Dostoievski, e vorba mai degrabă de o pasiune pentru caracterul dramatic decât de o pasiune pentru concret, la ei arta descrierii scenelor se inspiră mai degrabă din teatru decât din realitate. Într-adevăr, noua estetică a romanului născută atunci (estetica „celei de-a doua perioade” a istoriei romanului) s-a manifestat prin caracterul *teatral* al compoziţiei: adică printr-o compoziţie concentrată a) în jurul unei singure intrigi (contrar practicii compoziţiei „picareşti” care este o suită de intrigi diferite); b) în jurul aceloraşi personaje (a lăsa personajele să iasă din

scenă la mijlocul drumului, lucru normal pentru Cervantes, e socotit un defect); c) într-un interval de timp scurt (chiar dacă între începutul şi sfârşitul romanului se scurge mult timp, acțiunea nu se desfăşoară decât în cadrul câtorva zile anume; astfel, de pildă, romanul *Demonii* se întinde pe câteva luni, dar întreaga acțiune, extrem de complexă, e distribuită în două, apoi în trei, apoi în două şi în sfârşit în cinci zile).

În această compoziție balzaciană sau dostoievskiană a romanului, întreaga complexitate a intrigii, întreaga bogăție de gândire (marile dialoguri de idei la Dostoievski), întreaga psihologie a personajelor trebuie să se exprime cu claritate exclusiv prin intermediul scenelor; de aceea, la fel ca într-o piesă de teatru, o scenă devine în chip artificial concentrată, densă (întâlniri multiple în cadrul aceleiaşi scene), fiind dezvoltată cu o rigoare logică improbabilă (pentru a face clar conflictul de interese şi pasiuni); ca să exprime tot ce e esențial (esențial pentru inteligibilitatea acțiunii şi a sensului ei), scena trebuie să renunțe la tot ce e „neesențial", adică la tot ce e banal, obişnuit, cotidian, la ce e întâmplare sau simplă atmosferă.

Cel care a eliminat teatralitatea din roman a fost Flaubert („maestrul nostru cel mai venerat" spune Hemingway despre el într-o scrisoare către Faulkner). În romanele sale, personajele se află într-o ambianță cotidiană care (prin lipsa ei totală de însemnătate, dar şi prin atmosfera şi vraja ei, ce conferă frumusețe unei situații, făcând-o de neuitat) intervine permanent în povestea lor intimă. Emma se întâlneşte cu Léon în biserică, dar un ghid li se alătură şi le întrerupe discuția în doi flecărind fără rost. În prefața sa la *Madame Bovary,* Montherlant ironizează caracterul metodic al acestui mod de a introduce un motiv antitetic într-o scenă, dar ironia e deplasată: aici nu e vorba de un *manierism artistic;* e vorba de o *descoperire* ca să spunem

aşa *ontologică;* descoperirea structurii momentului prezent; descoperirea coexistenţei perpetue a banalului şi a dramaticului pe care se întemeiază viaţa noastră.

Surprinderea prezentului concret este una din tendinţele constante care, începând cu Flaubert, vor marca evoluţia romanului: ea îşi va afla apogeul, adevăratul monument, în *Ulise* al lui James Joyce care, pe aproape nouă sute de pagini, descrie optsprezece ore de viaţă; Bloom se opreşte în stradă cu M'Coy: într-o singură clipă, între două replici succesive, se petrec nenumărate lucruri: monologul interior al lui Bloom; gesturile sale (atinge cu mâna în buzunar plicul cu o scrisoare de dragoste); tot ce vede (o doamnă urcând într-o trăsură care lasă să i se vadă gambele etc.); tot ce aude; tot ce simte. O singură clipă a prezentului devine, la Joyce, un mic infinit.

## ▫ 5 ▫

Pasiunea pentru concret se manifestă cu o forţă diferită în arta epică şi în arta dramatică; stă mărturie pentru aceasta relaţia diferită pe care fiecare dintre ele o are cu proza. Arta epică renunţă la vers în secolele XVI-XVII, devenind o artă nouă: romanul. Literatura dramatică trece de la vers la proză mai târziu şi mult mai lent. Opera şi mai târziu, la răscrucea dintre secolele XIX şi XX, cu Charpentier *(Louise*, 1900), cu Debussy (*Pelléas et Mélisande,* 1902, scrisă însă pornind de la o proză poetică foarte stilizată) şi cu Janáček *(Jenůfa*, compusă între 1896 şi 1902). Janáček este, după mine, creatorul celei mai importante estetici a genului operei din epoca artei moderne. Spun „după mine" fiindcă nu vreau să ascund pasiunea personală pe care o am pentru el. Nu cred însă că mă înşel, realizarea lui Janáček a fost imensă: el a descoperit pentru operă o nouă lume, lumea prozei. Nu vreau să spun că a fost singurul (Berg în *Wozzek,*

1925, pe care Janáček l-a apărat cu patimă, şi chiar Poulenc în *La Voix humaine*, 1959, sunt foarte apropiaţi de el), dar Janáček şi-a urmărit scopul cu o consecvenţă extraordinară, vreme de treizeci de ani, creând cinci opere majore care vor dăinui: *Jenůfa; Katia Kabanova,* 1921; *Vulpea cea şireată,* 1924; *Afacerea Makropulos,* 1926; *Din casa morţilor*, 1928.

Am spus că a descoperit *lumea* prozei, fiindcă proza nu e numai o formă de discurs distinctă de vers, ci un chip al realităţii, chipul ei cotidian, concret, momentan, aflat la antipodul mitului. Atingem aici convingerea cea mai adâncă a oricărui romancier: nimic nu este mai ascuns ca proza vieţii; orice om încearcă mereu să-şi transforme viaţa în mit, încearcă aşa-zicând s-o transpună în versuri, s-o învăluie în versuri (în versuri proaste). Dacă romanul este o artă şi nu doar un „gen literar", asta se datorează faptului că descoperirea prozei reprezintă *misiunea sa ontologică,* pe care nici o altă artă n-o poate asuma în întregime.

Pe acest drum al romanului către misterul prozei, către frumuseţea prozei (căci, artă fiind, romanul descoperă proza ca frumuseţe), Flaubert a făcut un imens pas înainte. În istoria operei, după o jumătate de secol, Janáček a înfăptuit revoluţia flaubertiană. Dar dacă în roman ea ne apare absolut firească (ca şi cum scena dintre Emma şi Rodolphe pe fundalul adunării proprietarilor agricoli ar fi înscrisă în genele romanului în chip de posibilitate aproape inevitabilă), într-o operă ea este mult mai şocantă, mai îndrăzneaţă, mai neaşteptată: contrazice principiul irealismului şi al extremei stilizări ce păreau inseparabile de însăşi esenţa operei.

În măsura în care au abordat genul operei, marii modernişti au luat-o, cel mai adesea, pe calea unei stilizări şi mai radicale decât precursorii lor din secolul XIX: Honegger se întoarce spre subiectele legendare sau biblice, cărora le dă o

formă oscilând între operă şi oratoriu; singura operă a lui Bartók are drept subiect o fabulă simbolistă; Schönberg a scris două opere: una este o alegorie, cealaltă pune în scenă o situaţie extremă, la limita nebuniei. Operele lui Stravinski sunt scrise toate pe texte versificate şi sunt extrem de stilizate. Janáček n-a mers deci doar împotriva curentului reprezentat de tradiţia operei, ci şi împotriva orientării dominante a operei moderne.

▫ *6* ▫

Un desen celebru: un omuleţ mustăcios, cu părul alb şi des, se plimbă cu un carnet deschis în mână şi scrie cu note muzicale vorbele pe care le aude pe stradă. Era pasiunea lui: să transcrie vorbirea vie în note muzicale; a lăsat circa o sută de asemenea „intonaţii ale limbii vorbite". Această activitate ciudată l-a clasat, în ochii contemporanilor săi, în cel mai bun caz în rândul originalilor, în cel mai rău caz în rândul naivilor care n-au priceput că muzica este creaţie, şi nu imitare naturalistă a vieţii.

Dar întrebarea nu e: trebuie sau nu imitată viaţa? Întrebarea e: trebuie un muzician să accepte existenţa lumii sonore din afara muzicii şi s-o studieze? Studiile dedicate limbii vorbite pot lămuri două aspecte fundamentale ale întregii muzici a lui Janáček:

1) *originalitatea sa melodică*: spre sfârşitul romantismului, tezaurul melodic al muzicii europene pare să se epuizeze (într-adevăr, numărul permutărilor de şapte sau douăsprezece note este aritmetic limitat); familiarizarea cu intonaţiile ce nu provin din muzică ci din lumea obiectivă a vorbirii îi permite lui Janáček să acceadă la o altă inspiraţie, la un alt izvor al imaginaţiei melodice; melodiile sale (el este, poate, ultimul mare melodist din istoria muzicii) au deci un

caracter foarte specific şi sunt imediat recognoscibile fiindcă:

a) contrar maximei lui Stravinski („fiți economi cu intervalele, tratați-le ca pe dolari"), aceste melodii conțin numeroase intervale de mărime neobişnuită, de negândit până atunci într-o melodie „frumoasă"; b) sunt foarte succinte, condensate şi aproape imposibil de dezvoltat, de prelungit, de elaborat prin tehnicile curente pe atunci, care le-ar face imediat să sune fals, artificial, „mincinos"; altfel spus: sunt dezvoltate în chipul lor propriu: fie repetate (repetate cu încăpățânare), fie tratate precum cuvintele: de pildă, *intensificate* progresiv (după modelul cuiva care insistă, care imploră) etc.;

2) *orientarea sa psihologică*: ceea ce-l interesa pe Janáček în primul rând, în cercetările sale asupra limbajului vorbit, nu era ritmul specific al limbii (al limbii cehe), prozodia ei (nu veți găsi nici un recitativ în operele lui Janáček), ci influența stării psihologice a celui care vorbeşte asupra unei intonații rostite; încerca să înțeleagă *semantica melodiilor* (el apare astfel la antipodul lui Stravinski, care nu acorda muzicii nici o capacitate de expresie; pentru Janáček, numai nota care e expresie, emoție are drept la existență); scrutând raportul dintre o intonație şi o emoție, Janáček a dobândit ca muzician o luciditate psihologică absolut unică; veritabila sa *furie psihologică* (să ne amintim că Adorno vorbeşte despre o „furie antipsihologică" la Stravinski) i-a marcat întreaga creație; din cauza ei s-a orientat cu precădere spre operă, fiindcă aici capacitatea de a „defini muzical emoții" s-a putut realiza şi verifica mai bine ca oriunde în altă parte.

▫ *7* ▫

Ce este o conversație, în realitate, în concretul timpului prezent? Nu ştim. Ştim doar că la teatru, într-un roman sau

chiar la radio, conversațiile nu seamănă cu o conversație reală. Asta a fost cu certitudine una dintre obsesiile artistice ale lui Hemingway: să surprindă structura conversației reale. Să încercăm să definim această structură comparând-o cu cea a dialogului teatral:

a) *în teatru*: povestea dramatică se realizează în şi prin dialog; acesta este deci concentrat în întregime asupra acțiunii, asupra sensului, a conținutului ei; *în realitate:* dialogul este cufundat în cotidian, care-l întrerupe, îl întârzie, îi modifică dezvoltarea, îl deturnează, îl face asistematic şi alogic;

b) *în teatru:* dialogul trebuie să-i ofere spectatorului ideea cea mai inteligibilă, cea mai clară privitoare ia conflictul dramatic şi la personaje; *în realitate.* Personajele care conversează se cunosc unul pe celălalt şi cunosc şi subiectul conversației lor; astfel, pentru un terț, dialogul lor nu poate fi niciodată înțeles în întregime; el rămâne enigmatic, precum stratul subțire al spusului deasupra imensității nespusului;

c) *în teatru:* timpul limitat al reprezentării implică o economie maximă de cuvinte în cadrul dialogului; *în realitate:* personajele revin la subiectul discutat, se repetă, corectează ce-au spus etc.; aceste repetiții şi stângăcii trădează ideile fixe ale personajelor şi înzestrează conversația cu o melodie specifică.

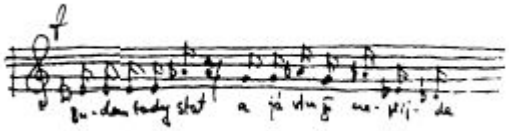
Hemingway a ştiut nu numai să surprindă structura dialogului real, ci, pornind de la ea, a ştiut să creeze o *formă*, o formă simplă, transparentă, limpede, frumoasă, aşa cum apare în *Munți ca albi elefanți*: conversația între american şi tânăra fată începe *piano,* cu câteva cuvinte fără însemnătate; repetarea aceloraşi cuvinte, a aceloraşi formulări traversează întreaga povestire, dându-i o unitate melodică (şi tocmai această melodizare a dialogului e atât de

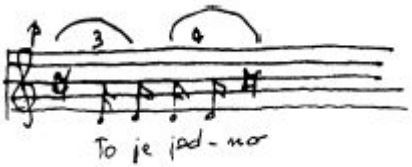
frapantă, atât de fermecătoare la Hemingway); intervenția patroanei localului care aduce băutura frânează tensiunea ce urcă totuşi progresiv, atinge paroxismul către sfârşit („te rog te rog te rog”), apoi se calmează în *pianissimo* odată cu ultimele cuvinte.

▫ *8* ▫

„15 februarie spre seară. Apus de soare, ora optsprezece, în apropierea gării. Două tinere aşteaptă.

Pe trotuar, cea mai înaltă, îmbujorată, îmbrăcată într-un palton roşu, freamătă.

Începe deodată să vorbească precipitat:

«O s-aşteptăm aici, dar ştiu că n-o să vină.»

Prietena ei, palidă, într-o fustă sărăcăcioasă, întrerupe ultima notă prin ecoul sumbru, trist al sufletului ei:

«Nici nu-mi pasă.»

Şi nu se clinteşte, pe jumătate revoltată, pe jumătate aşteptând.”

Aşa începe unul dintre textele publicate regulat de Janáček, cu notațiile sale muzicale, într-o revistă cehă.

Să ne închipuim că fraza „O s-aşteptăm aici, dar ştiu că n-o să vină” este o replică dintr-o povestire citită de un actor cu

glas tare în fața unui auditoriu. Am simți probabil o anumită falsitate în intonația lui. Actorul ar rosti fraza așa cum ne-o putem închipui în amintire; sau pur și simplu ca să-și emoționeze auditorii. Dar cum se rostește fraza asta într-o situație reală? Care este *adevărul melodic* al acestei fraze? Care este adevărul melodic al unei clipe pierdute?

Căutarea prezentului pierdut: căutarea adevărului melodic al unei clipe; dorința de a capta acest adevăr evanescent; dorința de a pătrunde astfel misterul realității imediate sustras constant vieților noastre, care devin astfel lucrul cel mai puțin cunoscut de pe lume. Acesta este, mi se pare, sensul ontologic al studiilor dedicate limbii vorbite și, poate, sensul ontologic al întregii muzici a lui Janáček.

Actul al doilea al operei *Jenůfa*: după zile întregi de febră puerperală, Jenůfa se ridică din pat și află că pruncul ei abia născut a murit. Reacția ei este neașteptată: „A murit deci. A devenit deci un îngeraș." Și Jenůfa cântă aceste fraze calm, într-o stranie stupoare, ca paralizată, fără țipete, fără gesturi. Curba melodică urcă de câteva ori pentru a se prăbuși imediat, ca și cum ar fi și ea lovită de paralizie; melodia e frumoasă, emoționantă, dar totodată este și *exactă*.

Novák, cel mai influent compozitor ceh al epocii, și-a bătut joc de scena asta: „E ca și cum Jenůfa și-ar exprima regretul că i-a murit papagalul." În acest sarcasm imbecil se află cuprins totul. Bineînțeles, nu așa ne închipuim reacția unei femei care află că i-a murit copilul! Dar un eveniment așa cum ni-l închipuim nu prea are de-a face cu același eveniment așa cum *este* el atunci când se petrece.

Janáček și-a scris primele opere pornind de la piese de teatru așa-zis realiste; pe vremea lui, asta însemna deja o răsturnare a convențiilor; dar dată fiind setea lui de concret, chiar și forma teatrului în proză i s-a părut curând

artificială: de aceea şi-a scris singur libretele celor mai îndrăzneţe două opere ale sale: una, *Vulpea cea şireată,* după un foileton publicat într-un cotidian, cealaltă după Dostoievski; nu după un roman (nu există capcană mai sigură a nenaturalului şi teatralului decât romanele lui Dostoievski!), ci după „reportajul" lui din ocna siberiană: *Amintiri din casa morţilor.*

Ca şi Flaubert, Janáček a fost fascinat de coexistenţa diferitelor conţinuturi emoţionale într-o singură scenă (cunoştea fascinaţia flaubertiană pentru „motivele antitetice"); astfel, la el, orchestra nu subliniază, ci foarte adesea contrazice conţinutul emoţional al cântului. Există o scenă în *Vulpea cea şireată* care m-a mişcat întotdeauna în mod deosebit: într-un han din pădure, un paznic de vânătoare, un învăţător de ţară şi nevasta hangiului stau de vorbă: îşi amintesc de prietenii lor care nu sunt de faţă, de hangiul plecat la oraş în ziua respectivă, de preotul care s-a mutat, de o femeie, iubită cândva de învăţător, care tocmai s-a măritat. Conversaţia e absolut banală (niciodată înaintea lui Janáček n-a apărut pe scenă o situaţie atât de puţin dramatică şi de banală), dar acompaniamentul orchestrei e plin de o nostalgie de neîndurat aproape, astfel încât scena devine una dintre cele mai frumoase elegii scrise vreodată despre evanescenţa timpului.

## ▫ 9 ▫

Vreme de paisprezece ani, directorul Operei din Praga, un anume Kovařovic, dirijor şi compozitor submediocru, a refuzat *Jenůfa.* Şi cu toate că a sfârşit prin a ceda (în 1916 a dirijat chiar el premiera praghează a operei), a insistat în continuare asupra diletantismului lui Janáček, aducând partiturii multe schimbări, corecţii în orchestraţie şi chiar numeroase ştersături.

Dar Janáček nu se revolta? Ba da, bineînțeles, dar, cum se ştie, totul depinde de raportul de forțe. Iar el era cel slab. Avea şaizeci şi doi de ani şi era aproape necunoscut. Dacă ar fi protestat prea tare, ar fi putut aştepta premiera operei sale încă zece ani. De altminteri, chiar şi partizanii lui, deveniți euforici în urma succesului neaşteptat al maestrului lor, erau cu toții de acord: Kovařovic a făcut o treabă excelentă! De exemplu, ultima scenă!

Ultima scenă: după ce copilul din flori al Jenůfei e găsit înecat, după ce mama vitregă şi-a recunoscut crima şi a fost ridicată de poliție, Jenůfa şi Laca rămân singuri. Laca, bărbatul pe care Jenůfa l-a părăsit pentru altul şi care o iubeşte încă, hotărăşte să rămână cu ea. Cuplul nu are nici o perspectivă, afară de mizerie, de ruşine, de ostracizare. Atmosferă inimitabilă: resemnată, tristă, şi totuşi iluminată de o imensă compasiune. Harpa şi corzile, sonoritatea dulce a orchestrei; marea dramă se încheie, într-un chip neaşteptat, printr-un cântec calm, tulburător şi intimist.

Se poate însă da un asemenea final unei opere? Kovařovic l-a transformat într-o adevărată apoteoză a iubirii. Cine ar îndrăzni să se opună unei apoteoze? De altfel, o apoteoză e un lucru atât de simplu: adaugi doar alămurile care susțin melodia într-o imitație contrapunctică. Procedeu eficace, verificat de nenumărate ori. Kovařovic îşi cunoştea meseria.

Privit de sus şi umilit de compatrioții săi cehi, Janáček a găsit în Max Brod un sprijin ferm şi fidel. Dar studiind partitura operei *Vulpea cea şireată,* Brod a fost nemulțumit de final. Ultimele cuvinte ale operei: o glumă rostită de o broscuță care i se adresează pădurarului bâlbâindu-se: „Ce z-z-zici mata că vezi n-n-nu-s eu, e b-b-bunicu' meu." *Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich.* Să închei cu broscuța e cu neputință, protestează Brod într-o scrisoare, propunând drept ultimă frază a operei o proclamație

solemnă pe care ar trebui s-o cânte pădurarul: despre renaşterea naturii, despre puterea veşnică a tinereţii. Încă o apoteoză. De data asta însă, Janáček nu se lasă. Recunoscut dincolo de graniţele ţării sale, nu mai e slab acum.

Înainte de premiera operei *Din casa morţilor,* a redevenit însă, fiindcă între timp murise. Finalul operei e magistral: eroul este liberat din ocnă. „Libertate! Libertate!", strigă ocnaşii. Apoi comandantul urlă: „La muncă!", şi ăsta este ultimul cuvânt al operei care se încheie pe ritmul brutal al muncii silnice punctat de sunetul sincopat al lanţurilor. Premiera, postumă, a fost dirijată de un elev al lui Janáček (care a şi stabilit manuscrisul abia încheiat al partiturii în vederea editării). Elevul a cam umblat însă la ultimele pagini: astfel, strigătul „Libertate! Libertate!" a fost mutat la sfârşit, lărgit într-o lungă *coda* adăugată, o *coda* veselă, o apoteoză (încă una). Nu-i vorba de o adăugire care ar prelungi, redundant, intenţia autorului; este o negare a acestei intenţii; minciuna finală în care se anulează adevărul operei.

## ▫ *10* ▫

Deschid biografia lui Hemingway scrisă în 1985 de Jeffrey Meyers, profesor de literatură la o universitate americană, şi citesc pasajul privitor la *Munţi ca albi elefanţi.* Primul lucru pe care-l aflu. Nuvela „descrie poate reacţia lui Hemingway faţă de a doua sarcină a lui *Hadley"* (prima soţie a lui Hemingway). Urmează comentariul de mai jos, la care adaug între paranteze propriile mele observaţii: „Comparaţia munţilor cu elefanţii albi, animale ireale ce reprezintă elemente inutile, aidoma copilului nedorit, e crucială pentru sensul povestirii (*comparaţia*, *un pic forţată, a elefanţilor cu copiii nedoriţi nu este a lui Hemingway*, *ci a profesorului; ea e*

*menită să pregătească interpretarea sentimentală a nuvelei).* Ea devine subiect de discuție şi stârneşte opoziția dintre femeia imaginativă, înduioşată de peisaj, şi bărbatul prozaic, care refuză să-i accepte punctul de vedere. [...] Tema nuvelei se dezvoltă pornind de la o serie de polarități: naturalul opus artificialului, instinctivul opus raționalului, reflecția opusă pălăvrăgelii, viul opus morbidului (inte*nția profesorului devine clară: el vrea să facă din femeie polul pozitiv, iar din bărbat polul negativ al moralei). Băr*batul, egocentric (nimi*c nu ne permite să-l caracterizăm drept egocentric), tot*al insensibil la sentimentele femeii (nim*ic nu ne permite o asemenea afirmație), înc*earcă s-o determine să avorteze pentru ca lucrurile să continue ca înainte. [...] Femeii, pentru care avortul este un lucru absolut contra naturii, îi este foarte frică să ucidă copilul (ea nu po*ate ucide copilul dat fiind că acesta nu s-a născut) şi să su*fere. Tot ce spune bărbatul e fals (nu: tot *ce spune bărbatul sunt banale cuvinte de consolare, singurele posibile într-o atare situație); tot c*e spune femeia e ironic (există *multe alte posibilități de a explica vorbele fetei). El o obl*igă să accepte să facă operația («Dacă n*u vrei, nu te oblig», spune bărbatul în două rânduri, şi nimic nu dovedeşte că nu e sincer) dacă vr*ea să-i recâştige dragostea (nimic n*u dovedeşte nici că a avut dragostea bărbatului, nici că a pierdut-o), dar îns*uşi faptul că el îi poate cere aşa ceva implică imposibilitatea ca ea să-l mai iubească vreodată (nimic n*u ne permite să spunem ce se va petrece după scena din gară). Fata ac*ceptă această formă de autodistrugere (distrug*erea fetusului şi distrugerea femeii nu sunt unul şi acelaşi lucru) după ce* a atins, aidoma omului din subterană zugrăvit de Dostoievski sau Josef K. al lui Kafka, o dedublare a personalității care nu face decât să reflecte atitudinea soțului ei: «Atunci am s-o fac. Fiindcă mi-e totuna.» (Reflect*area atitudinii altcuiva nu înseamnă dedublare, altminteri toți copiii care ascultă de părinții lor ar fi*

*dedublați și ar semăna cu Josef K; pe urmă, bărbatul nu e nicăieri desemnat ca soț în cuprinsul nuvelei; și nici nu poate fi soț fiindcă la Hemingway personajul feminin e numit pretutindeni girl, a*dică fa*tă; faptul că profesorul american o numește sistematic «woman» este rezultatul unei confuzii intenționate care lasă să se înțeleagă că cele două personaje sunt Hemingway însuși și soția lui.) Apoi, e*a se îndepărtează și [...] își găsește liniștea în natură: în lanul de grâu, în copaci, în râu și în munții ce se văd în zare. Când ridică ochii spre munți pentru a căuta ajutor, contemplarea calmă (nu știm nim*ic despre sentimentele pe care privelиștea naturii le trezește în tânăra fată; în nici un caz însă acestea nu sunt calme, vorbele pe care le rostește imediat după aceea sunt amare), amintește d*e Psalmul 121 (cu cât stil*ul lui Hemingway e mai descărnat, cu atât stilul comentatorului său e mai umflat). Dar această* stare de spirit e spulberată de bărbat care se încăpățânează să continue discuția (să citim cu *atenție nuvela: nu americanul, ci fata începe, după scurta ei detașare, să vorbească reînnodând conversația; bărbatul nu vrea să vorbească cu orice preț, el încearcă doar s-o liniștească pe fată), provocându*-i aproape o criză de nervi. Ea îi lansează atunci o chemare delirantă: «N-ai vrea să faci ceva pentru mine? [...] Atunci taci. Te implor!» care trimite cu gândul la replica «Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată» a regelui Lear (evocarea lui Sh*akespeare e lipsită de orice sens, așa cum era și evocarea lui Dostoievski și a lui Kafka).”*

Să rezumăm deci acest rezumat:

1) în interpretarea profesorului american, nuvela e transformată într-o lecție de morală: personajele sunt judecate potrivit raportării lor la avort, socotit a priori drept un rău: astfel, femeia („imaginativă”, „înduioșată de peisaj”) reprezintă naturalul, viul, instinctivul, reflexivul; bărbatul („egocentric”, „prozaic'”) reprezintă artificialul, raționalul,

pălăvrăgeala, morbidul (să observăm în treacăt că în discursul modern al moralei raționalul reprezintă răul, iar instinctivul reprezintă binele);

2) apropierea de biografia autorului (şi transformarea insidioasă a lui *girl* în *woman)* lasă să se înțeleagă că eroul negativ şi imoral e Hemingway însuşi, care, prin intermediul nuvelei, face un soi de mărturisire; în acest caz dialogul îşi pierde orice caracter enigmatic, personajele sunt lipsite de mister şi, pentru cine a citit biografia lui Hemingway, perfect conturate şi limpezi;

3) caracterul estetic original al nuvelei (a-psihologismul său, ocultarea intenționată a trecutului personajelor, caracterul nondramatic etc.) nu e luat în considerare; mai rău, acest caracter estetic este *anulat*;

4) pornind de la datele elementare ale nuvelei (un bărbat şi o femeie pleacă la drum în vederea unui avort), profesorul inventează propria lui nuvelă: un bărbat *egocentric* îşi sileşte *nevasta* să facă un avort; nevasta *îşi disprețuieşte* bărbatul pe care *nu-l va mai putea iubi niciodată*;

5) această altă nuvelă e absolut plată şi alcătuită numai din clişee; totuşi, comparată succesiv cu Dostoievski, Kafka şi Shakespeare (profesorul reuşeşte să adune într-un singur paragraf numele cu cea mai mare autoritate din toate timpurile), ea îşi păstrează statutul de mare operă, justificând astfel interesul pe care i-o poartă profesorul, în ciuda mizeriei morale a autorului său.

## ▫ *11* ▫

Iată cum reuşesc interpretările kitschificatoare să condamne operele de artă la moarte. Cu aproape patruzeci de ani înainte ca profesorul american să fi impus nuvelei această semnificație moralizatoare, *Munți ca albi elefanți* a fost

tradusă în Franța sub titlul *Paradis pierdut*, titlu care nu-i aparține lui Hemingway (în nici o limbă din lume nuvela nu poartă acest titlu) şi care sugerează aceeaşi semnificație (paradis pierdut: inocența dinainte de avort, bucuria maternității făgăduite etc., etc.).

Într-adevăr, interpretarea kitschificatoare nu reprezintă o tară personală a unui profesor american sau a unui dirijor praghez de la începutul secolului (după el, alți şi alți dirijori au consacrat retuşurile aduse operei *Jenůfa);* e o seducție venită din inconştientul colectiv; o somație a sufleurului metafizic; o exigență socială permanentă; o forță. Această forță nu vizează numai arta, ea vizează mai ales realitatea ca atare. Ea săvârşeşte opusul a ceea ce făceau Flaubert, Janáček, Joyce, Hemingway. Aruncă vălul locurilor comune peste clipa prezentă, în aşa fel încât chipul realului să dispară.

În aşa fel încât să nu ştii niciodată ce-ai trăit.

# • PARTEA A ŞASEA •
# OPERE ŞI PĂIANJENI •

## ▫ *1* ▫

„Eu gândesc." Nietzsche pune la îndoială această afirmație dictată de convenția gramaticală care pretinde ca orice verb să aibă un subiect. De fapt, spune el, „un gând vine când vrea «el», aşa încât a spune că subiectul «eu» determină verbul «gândesc» înseamnă să falsifici faptele". Un gând îi vine filosofului „din afară, de sus sau de jos, aidoma unor

întâmplări sau unor lovituri de trăsnet". Şi vine în pas grăbit. Fiindcă Nietzsche iubeşte „intelectul îndrăzneţ şi exuberant, care aleargă *presto"* şi-şi bate joc de savanţii cărora gândirea li se pare „o activitate lentă, şovăitoare, aducând a trudă, demnă adesea de sudoarea savanţilor eroici, şi nicidecum acel lucru *uşor,* divin, strâns înrudit cu dansul şi voioşia exuberantă".

După Nietzsche, filosoful „nu trebuie să *falsifice,* prin falsul aranjament al unei deducţii logice, gândurile la care a ajuns pe o altă cale [...] N-ar trebui nici să ascundem, nici să denaturăm modul efectiv în care ne-au venit gândurile. Cărţile cele mai adânci şi mai fecunde vor avea desigur întotdeauna ceva din caracterul aforistic şi brusc al *Cugetărilor* lui Pascal".

„Să nu denaturăm modul efectiv în care ne-au venit gândurile": mi se pare extraordinar acest imperativ; şi observ că, începând cu *Aurora,* în toate cărţile lui, toate capitolele sunt scrise *într-un singur paragraf,* pentru ca un gând să fie rostit dintr-o suflare; să fie fixat aşa cum s-a ivit când gonea spre filosof, rapid şi dansant.

## ▫ *2* ▫

Voinţa lui Nietzsche de a nu denatura „modul efectiv" în care i-au venit gândurile e inseparabilă de celălalt imperativ care mă fascinează la fel ca primul: a rezista ispitei de a-ţi transforma ideile în sistem. Sistemele filosofice „se prezintă astăzi jalnic şi falimentar, dacă le mai putem socoti prezentabile". Atacul vizează şi inevitabilul dogmatism al gândirii sistematizatoare, şi forma sa: „o comedie a sistematizărilor: vrând *să-şi umple sistemul* şi să rotunjească orizontul care-l înconjoară, ele încearcă inevitabil să-şi pună în scenă *punctele slabe în acelaşi stil ca şi punctele tari".*

Sublinierea ultimelor cuvinte îmi aparține: un tratat filosofic care expune un sistem e condamnat să cuprindă pasaje slabe; nu fiindcă filosofului i-ar lipsi talentul, ci fiindcă aşa cere forma unui tratat; fiindcă, înainte de a ajunge la concluziile sale înnoitoare, filosoful e obligat să explice ce spun alții despre problemă, e obligat să le respingă soluțiile, să propună altele, s-o aleagă pe cea mai bună, să avanseze argumente în sprijinul ei, argumente surprinzătoare alături de argumente de la sine înțelese etc., astfel că cititorului îi vine să sară paginile ca să ajungă în sfârşit în miezul lucrurilor, la gândirea originală a filosofului.

În *Estetica* sa, Hegel ne oferă o superbă imagine sintetică a artei; o asemenea privire de vultur fascinează; textul în sine e însă departe de a fi fascinant, el nu redă gândul aşa cum i s-a arătat, seducător, filosofului, gonind către el. „Vrând să-şi umple sistemul", Hegel îi zugrăveşte fiecare detaliu, căsuță cu căsuță, centimetru cu centimetru; iată de ce *Estetica* lui dă impresia unei opere la care au colaborat un vultur şi sute de păianjeni eroici care au țesut pânze ca să acopere toate colțurile.

▫ *3* ▫

Pentru André Breton *(Manifestul suprarealismului)* romanul este un „gen inferior"; stilul său este unul „de informare pur şi simplu"; caracterul informațiilor este „inutil de amănunțit" („nu sunt scutit de nici o ezitare a personajului: va fi blond, ce nume va purta...?"); cât despre descrieri: „nimic nu se compară cu neantul acestora; totul e o suprapunere de imagini de catalog"; urmează ca exemplu un paragraf citat din Crim*ă şi pedeapsă, o d*escriere a odăiței lui Raskolnikov, împreună cu următorul comentariu: „Se va susține că acest desen şcolăresc e pus la locul lui şi că în acest loc anume al cărții autorul are motivele lui să mă

piseze.” Dar Breton socoteşte superficiale asemenea motive fiindcă: „eu nu fac caz de clipele nesemnificative ale vieţii mele”. Apoi, psihologia: lungi expuneri datorită cărora totul se cunoaşte dinainte: „eroul acesta, ale cărui gesturi şi reacţii sunt atât de admirabil prevăzute, are datoria să nu dezmintă, având totodată aerul că le dezminte, stratagemele al căror obiect este”.

În ciuda caracterului partizan al acestei critici, n-o putem trece cu vederea; ea exprimă fidel rezerva cu care arta modernă priveşte romanul. Recapitulez: informaţii; descrieri; atenţie inutilă acordată clipelor nesemnificative ale existenţei; psihologia prin care sunt cunoscute dinainte toate reacţiile personajelor; pe scurt, ca să concentrăm toate aceste reproşuri într-unul singur, ceea ce face din roman, în ochii lui Breton, un gen inferior este lipsa fatală a poeziei. Vorbesc despre poezia ridicată în slăvi de suprarealişti şi de întreaga artă modernă, poezia înţeleasă nu ca gen literar, ca scriitură în versuri, ci ca un anumit concept al frumuseţii, ca o explozie a miraculosului, moment sublim al vieţii, emoţie condensată, originalitate a privirii, surpriză fascinantă. În ochii lui Breton, romanul este o *non-poezie* prin excelenţă.

▫ *4* ▫

Fuga: o singură temă declanşează o înlănţuire de melodii în contrapunct, un flux care de-a lungul întregului său curs îşi păstrează acelaşi caracter, aceeaşi pulsaţie ritmică, îşi păstrează unitatea. După Bach, odată cu clasicismul muzical, totul se schimbă: tema melodică se închide şi devine scurtă; scurtimea face ca monotematismul să devină aproape imposibil; ca să poată clădi o *mare compoziţie* (în sensul de organizare arhitecturală a unui ansamblu de mare volum), compozitorul e obligat să înlănţuie o temă cu alta; s-

a născut astfel o nouă artă a compoziției, care se realizează în chip exemplar în sonată, forma de căpătâi a epocii clasice şi romantice.

Pentru a înlănțui o temă cu alta, au fost necesare atunci pasaje intermediare sau, cum spunea César Franck, *punți.* Cuvântul „punte" lasă să se înțeleagă că într-o compoziție există pasaje care au un sens prin ele însele (temele) şi alte pasaje care sunt în slujba celor dintâi fără a avea intensitatea sau însemnătatea lor. Ascultându-l pe Beethoven, ai impresia că gradul de intensitate se schimbă constant: uneori, se pregăteşte ceva, apoi acest ceva survine, apoi dispare şi se aşteaptă altceva.

Contradicție intrinsecă a muzicii celei de-a doua perioade (clasicism şi romantism): ea îşi află rațiunea de a fi în capacitatea de a exprima emoții, elaborând în acelaşi timp punți, code, dezvoltări reprezentând pure exigențe formale, rezultat al unei priceperi care n-are nimic personal, care se învață şi care se lipseşte cu greu de rutină şi de formule muzicale uzuale (pe acestea le găsim uneori chiar şi la cei mai mari, Mozart sau Beethoven, dar ele abundă la contemporanii lor minori). Astfel, inspirația şi tehnica riscă mereu să se disocieze; se naşte o *dihotomie* între spontan şi elaborat; între teme şi *umplutură* (termen peiorativ şi totodată absolut obiectiv: fiindcă trebuie într-adevăr „umplut", în plan orizontal, timpul dintre teme şi, în plan vertical, sonoritatea orchestrală).

Se povesteşte că Mussorgski, cântând la pian o simfonie de Schumann, s-a oprit înaintea „dezvoltării", exclamând: „Aici, începe matematica muzicală!" Şi această latură premeditată, pedantă, savantă, şcolărească, neinspirată l-a făcut pe Debussy să spună că, după Beethoven, simfoniile devin „exerciții sârguincioase şi încremenite", iar muzica lui

Brahms şi a lui Ceaikovski „îşi dispută monopolul plictisului”.

▫ *5* ▫

Această dihotomie intrinsecă nu înseamnă că muzica clasicismului şi romantismului e inferioară muzicii altor epoci; arta fiecărei epoci comportă propriile dificultăţi structurale, care-l invită pe autor să caute soluţii inedite, punând astfel în mişcare evoluţia formei. De altminteri, muzica celei de-a doua perioade era conştientă de această dificultate. Beethoven a insuflat muzicii o intensitate expresivă nemaiîntâlnită până la el şi tot el a modelat tehnica de compoziţie a sonatei: dihotomia în cauză îl apăsa pesemne în mod special; pentru a o depăşi (fără să putem spune că a reuşit întotdeauna), a inventat diverse strategii:

— De pildă, imprimând materiei muzicale aflate dincolo de teme – unei game, unui arpegiu, unei code – o expresivitate nebănuită;

— Sau (de pildă) dând un alt sens formei variaţiunilor care înaintea lui nu erau în mod obişnuit decât simplă virtuozitate tehnică, ba chiar o virtuozitate mai curând frivolă: ca şi cum am pune un singur manechin să defileze pe podium cu diferite rochii. Beethoven a ridicat această formă la nivelul unei înalte meditaţii muzicale: care sunt posibilităţile melodice, ritmice, armonice ascunse într-o temă? Până unde se poate merge cu transformarea sonoră a unei teme fără a-i trăda esenţa? Şi, în consecinţă, care este această esenţă? Când îşi compune variaţiunile, Beethoven n-are nevoie de nimic din tot ce pretinde forma de sonată, nici de punţi, nici de dezvoltări, n-are nevoie de nici o umplutură; el nu trece nici o clipă dincolo de ceea ce este esenţial pentru el, dincolo de temă.

Ar fi interesant de interpretat întreaga muzică a secolului XIX ca încercare constantă de a-şi depăşi propria dihotomie structurală. În acest sens, mă gândesc la ceea ce aş numi *strategia lui Chopin.* Aşa cum Cehov n-a scris nici un roman, tot aşa Chopin întoarce spatele *marii compoziții,* compunând aproape exclusiv piese adunate în cicluri (mazurci, poloneze, nocturne etc.). (Cele câteva excepții confirmă regula: concertele sale pentru pian şi orchestră sunt slabe.) El a acționat împotriva spiritului vremii sale, care socotea compunerea unei simfonii, a unui concert, a unui cvartet drept criteriu obligatoriu al importanței unui compozitor. Dar tocmai sustrăgându-se acestui criteriu a creat Chopin o operă – poate singura în epoca sa – care n-a îmbătrânit deloc şi care va rămâne *în întregime* vie, practic fără excepție. *Strategia lui Chopin* îmi lămureşte de ce la Schumann, Schubert, Dvořák, Brahms, piesele de mică întindere, de mai mică sonoritate mi s-au părut întotdeauna mai vii, mai frumoase (extrem de frumoase, adesea) decât simfoniile şi concertele. Fiindcă (remarcă importantă) dihotomia intrinsecă a muzicii din a doua perioadă este problema exclusivă a *marii compoziții.*

▫ *6* ▫

Criticând arta romanului, Breton îi atacă slăbiciunile sau esența? Să spunem, mai întâi, că atacă estetica romanului apărută la începutul secolului XIX, odată cu Balzac. Romanul îşi trăieşte atunci epoca de glorie, afirmându-se pentru prima oară drept o imensă forță socială; înzestrat cu o putere de seducție aproape hipnotică, el prefigurează arta cinematografică: pe ecranul imaginației lui, cititorul vede scenele romanului atât de reale încât e gata să le confunde cu scenele propriei sale vieți; pentru a-şi captiva cititorul, romancierul dispune în această epocă de un întreg *aparat*

*menit să fabrice iluzia realității;* dar același aparat produce totodată o dihotomie structurală comparabilă cu cea pe care a cunoscut-o muzica clasicismului și a romantismului:

— Întrucât evenimentele apar verosimile datorită precisei logici cauzale, nici o părticică din această înlănțuire nu trebuie omisă (oricât de lipsită de interes ar fi în sine);

— Întrucât personajele trebuie să pară „vii", despre ele trebuie oferit maximum de informații posibile (chiar dacă nu sunt câtuși de puțin surprinzătoare);

— Și mai e și Istoria: cândva, mișcarea ei lentă o făcea aproape invizibilă, apoi a prins să grăbească pasul și brusc (asta e marea experiență a lui Balzac), în jurul oamenilor, *totul* se schimbă, în chiar timpul vieții lor, străzile pe care se plimbă, mobilele din casele lor, instituțiile de care atârnă; *fundalul* vieților omenești nu mai e un decor imobil, cunoscut dinainte, el devine schimbător, aspectul lui de azi e condamnat să fie uitat mâine, trebuie deci surprins, zugrăvit (oricât de plicticoase ar fi aceste descrieri ale trecerii timpului).

*Fundalul*: pictura l-a descoperit în epoca Renașterii, odată cu perspectiva care a împărțit tabloul între ceea ce se află în față și ceea ce se află în spate. Rezultă de aici problema particulară a formei; de pildă, portretul: chipul concentrează mai mult atenția și interesul decât trupul și mai mult încă decât draperiile din spate. E absolut firesc, așa vedem noi lumea dimprejurul nostru, dar ceea ce e firesc în viață nu răspunde totuși exigențelor formei în artă: dezechilibrul, în cadrul tabloului, dintre locurile privilegiate și celelalte, a priori inferioare, trebuia atenuat, rafinat, reechilibrat. Sau, dacă nu, definitiv îndepărtat printr-o nouă estetică, capabilă să anuleze această dihotomie.

După 1948, în anii revoluției comuniste din țara mea natală, am înțeles ce rol deosebit juca orbirea lirică în timpul Terorii pe care o reprezenta, pentru mine, epoca în care „poetul şi călăul domneau, deopotrivă, cot la cot” *(Viața e în altă parte).* M-am gândit atunci la Maiakovski; pentru revoluția rusă, geniul său fusese la fel de necesar ca poliția lui Dzerjinski. Lirismul, liricizarea, discursul liric, entuziasmul liric fac parte integrantă din ceea ce se cheamă lumea totalitară; această lume nu e gulagul, ci gulagul ale cărui ziduri exterioare sunt tapetate cu versuri şi în fața cărora se dansează.

Mai mult decât Teroarea, pentru mine a reprezentat un traumatism liricizarea Terorii. Am fost atunci vaccinat pentru totdeauna împotriva oricărei ispite lirice. Singurul lucru pe care mi-l doream pe atunci din adâncul inimii, cu ardoare, era o privire lucidă şi lipsită de iluzii. Am găsit-o în cele din urmă în arta romanului. Iată de ce a fi romancier a însemnat pentru mine mai mult decât practicarea unui „gen literar” printre altele; a însemnat o atitudine, o înțelepciune, o poziție; o poziție ce excludea orice identificare cu o politică, cu o religie, cu o ideologie, cu o morală, cu o colectivitate; o *non-identificare* conştientă, încăpățânată, pătimaşă, concepută nu ca evaziune sau pasivitate, ci ca rezistență, ca provocare, ca revoltă. Am sfârşit prin a purta dialoguri stranii precum: „Sunteți comunist, domnule Kundera?

— Nu, sunt romancier.” „Sunteți disident?

— Nu, sunt romancier.” „Sunteți de stânga sau de dreapta?

— Nici una,nici alta. Sunt romancier.” în prima tinerețe, am fost îndrăgostit de arta modernă, de pictura ei, de muzica ei, de poezia ei. Dar arta modernă era marcată de „spiritul liric”, de iluziile sale de progres, de ideologia dublei revoluții, estetice şi politice, şi, treptat, am prins pică pe toate lucrurile astea. Scepticismul meu față de *spiritul* avangardei

nu putea totuşi schimba cu nimic dragostea mea pentru *operele* de artă modernă. Le iubeam, şi le iubeam cu atât mai mult cu cât erau primele victime ale persecuției staliniste; Čeněk, din *Gluma*, e trimis într-un batalion disciplinar pentru că-i place pictura cubistă; aşa era pe atunci: Revoluția hotărâse că arta modernă e duşmanul ei ideologic numărul unu, chiar dacă bieții modernişti nu doreau decât s-o cânte şi s-o ridice-n slăvi; n-am să-l uit niciodată pe Konstantin Biebl: poet sublim (ah, câte versuri de-ale lui ştiam pe de rost!) care, fiind comunist entuziast, s-a apucat, după 1948, să scrie poezie de propagandă de o mediocritate pe cât de consternantă pe atât de sfâşietoare; ceva mai târziu, s-a azvârlit pe geam, la Praga, strivindu-se de caldarâm; în personalitatea lui subtilă, am văzut întreaga artă modernă înşelată, trădată, martirizată, asasinată, sinucisă.

Fidelitatea mea față de arta modernă era deci la fel de pătimaşă ca ataşamentul meu față de antilirismul romanului. Valorile poetice iubite de Breton, iubite de întreaga artă modernă (intensitate, densitate, imaginație descătuşată, dispreț față de „clipele nesemnificative ale vieții"), le-am căutat exclusiv pe terenul romanesc eliberat de iluzii. Dar importanța lor era pentru mine cu atât mai mare. Ceea ce explică, poate, de ce am fost îndeosebi alergic la acel soi de plictis ce-l irita pe Debussy când asculta simfoniile lui Brahms sau Ceaikovski; alergic la foşnetul păianjenilor harnici. Ceea ce explică, poate, de ce am rămas multă vreme surd la arta lui Balzac şi de ce romancierul pe care l-am iubit în mod deosebit a fost Rabelais.

## ▫ *8* ▫

Pentru Rabelais, dihotomia dintre teme şi punți, dintre prim-plan şi fundal este un lucru necunoscut. El trece cu

uşurinţă de la un subiect grav la enumerarea metodelor inventate de micul Gargantua ca să se şteargă la fund, şi totuşi, din punct de vedere estetic, toate aceste pasaje, frivole sau grave, au la el aceeaşi importanţă, îmi oferă aceeaşi plăcere. Şi asta mă şi fermeca la el: Rabelais vorbeşte despre ce i se pare lui fascinant şi se opreşte când fascinaţia încetează. Libertatea compoziţiei sale m-a uluit: să scrii fără să fabrici un suspans, fără să construieşti o poveste şi să-i simulezi verosimilitatea, să scrii fără să descrii o epocă, un mediu, un oraş; să laşi toate astea deoparte şi să te afli în contact doar cu esenţialul; adică: să creezi o compoziţie în care punţile şi umpluturile să nu aibă nici o raţiune de a fi şi în care romancierul să nu fie silit, pentru a satisface forma şi dictatele ei, să se îndepărteze, nici măcar cu un rând, de ceea ce simte că are de spus, de ceea ce-l fascinează.

## ▫ 9 ▫

Arta modernă: revolta împotriva imitării realităţii în numele legilor autonome ale artei. Una dintre primele exigenţe practice ale acestei autonomii: aceea ca toate momentele, toate fragmentele unei opere să aibă o importanţă estetică egală.

Impresionismul: peisajul conceput ca simplu fenomen optic, în aşa fel încât omul aflat în peisaj să nu aibă o valoare mai mare decât un tufiş. Pictorii cubişti şi abstracţi au mers şi mai departe, suprimând a treia dimensiune care scinda inevitabil tabloul în planuri de importanţă diferită.

În muzică, aceeaşi tendinţă spre egalitatea estetică a tuturor momentelor unei compoziţii: Satie, a cărui simplitate nu e decât un refuz provocator al retoricii muzicale moştenite. Debussy, vrăjitorul, persecutorul păianjenilor savanţi. Janáček, suprimând orice notă care nu e neapărat

necesară. Stravinski, întorcând spatele moştenirii romantismului şi clasicismului, căutându-şi precursorii printre maeştrii primei perioade din istoria muzicii. Webern, revenind la un monotematism sui generis (adică dodecafonic), atingând o descărnare pe care nimeni înaintea lui nu şi-o putea închipui.

Şi romanul: punerea sub semnul întrebării a faimoasei devize a lui Balzac „romanul trebuie să concureze starea civilă", care face să devină inutil (sau aproape inutil, facultativ, neimportant) aparatul menit să fabrice iluzia realității. În legătură cu asta, o mică observație:

Dacă un personaj trebuie să concureze starea civilă, trebuie mai întâi să aibă un nume adevărat. De la Balzac până la Proust, un personaj fără nume este de neînchipuit. Dar Jacques al lui Diderot nu are patronim, iar stăpânul lui nu are nici nume, nici prenume. Panurge este un nume sau un prenume? Prenumele fără patronime, patronimele fără prenume nu mai sunt nume, ci *semne.* Protagonistul din *Procesul* nu este un Josef Kaufmann sau Krammer sau Kohl, ci Josef K. cel din *Castelul* îşi va pierde şi prenumele, mulțumindu-se cu o singură literă. *Die Schuldlosen* ai lui Broch: unul dintre protagonişti e desemnat prin litera A. În *Somnambulii*, Esch şi Huguenau nu au prenume. Protagonistul din *Omul fără însuşiri,* Ulrich, nu are patronim. Să fie vorba de manierism la mijloc? Nu, toți ascultau, absolut spontan, instinctiv, de estetica celei de-a treia perioade: nu voiau să lase impresia că personajele lor sunt reale şi au acte de identitate.

## ▫ *10* ▫

Thomas Mann: *Muntele vrăjit.* Foarte lungi pasaje conținând informații despre personaje, despre trecutul lor, despre felul de a se îmbrăca, de a vorbi (cu toate ticurile de limbaj) etc.;

descrierea foarte detaliată a vieții la sanatoriu; descrierea momentului istoric (anii dinaintea războiului din 1914), de pildă, a obiceiurilor colective de atunci: pasiunea pentru fotografia recent descoperită, entuziasmul frenetic pentru ciocolată, desenele făcute cu ochii închiși, esperanto, pasiențele, audițiile la fonograf, ședințele de spiritism (ca un adevărat romancier, Mann caracterizează o epocă prin obiceiuri sortite uitării, care scapă istoriografiei banale). Până și visele sunt descrieri la Thomas Mann: la capătul primei zile petrecute în sanatoriu, Hans Castorp, tânărul erou, adoarme; nimic nu-i mai banal ca visul lui, în care toate evenimentele zilei precedente se repetă într-o timidă deformare. Suntem foarte departe de Breton pentru care visul era izvorul unei imaginații descătușate. Aici, visul are o singură funcție: să-l familiarizeze pe cititor cu ambianța, să-i confirme iluzia realității.

Este descris astfel un vast *fundal,* în fața căruia se joacă destinul lui Hans Castorp și are loc turnirul ideologic dintre doi ftiziei: Settembrini și Naphta; unul francmason, democrat, celălalt iezuit, autocrat, amândoi bolnavi incurabil. Ironia calmă a lui Mann relativizează adevărul celor doi erudiți; disputa lor rămâne fără învingător. Ironia romanului merge însă mai departe, atingându-și culmea în scena în care și unul, și celălalt, înconjurați de micul lor auditoriu și îmbătați de propria lor logică implacabilă, își împing argumentele la extrem, așa încât nimeni nu mai știe cine mizează pe progres și cine pe tradiție, cine pe rațiune și cine pe irațional, cine pe spirit și cine pe trup. Pe parcursul mai multor pagini asistăm la o superbă confuzie în care cuvintele își pierd sensul, dezbaterea fiind cu atât mai violentă cu cât atitudinile sunt interșanjabile. După circa două sute de pagini, la sfârșitul romanului (războiul urmează să izbucnească în curând), toți locatarii sanatoriului cad într-o psihoză a iritării iraționale, a urii

inexplicabile; este momentul în care Settembrini îl jigneşte pe Naphta, şi cei doi bolnavi se vor bate într-un duel ce va sfârşi prin sinuciderea unuia dintre ei; iar noi înţelegem deodată că ceea ce-i împinge pe oameni unii împotriva altora nu este ireconciliabilul antagonism ideologic, ci o agresivitate extra-raţională, o forţă obscură şi neexplicată, pentru care ideile sunt doar un paravan, o mască, un pretext. Astfel, acest magnific „roman de idei" este în aceiaşi timp (mai cu seamă pentru cititorul acestui sfârşit de veac) o formidabilă punere sub semnul întrebării a ideilor ca atare, un grandios rămas-bun adresat epocii care a crezut în idei şi în capacitatea lor de a cârmui lumea.

Mann şi Musil. În ciuda faptului că s-au născut la date apropiate, concepţiile lor estetice ţin de două perioade diferite ale istoriei romanului. Intelectualitatea ambilor romancieri este imensă. În romanul lui Mann, intelectualitatea se vădeşte înainte de toate în dialogurile de idei rostite în faţa decorului unui *roman descriptiv.* În *Omul fără însuşiri,* ea se manifestă în fiecare clipă, pretutindeni; faţă în faţă cu romanul descriptiv al lui Mann, stă *romanul gândit* al lui Musil. Şi aici evenimentele sunt situate într-o ambianţă concretă (Viena) şi într-un moment concret (acelaşi ca în *Muntele vrăjit*: puţin înaintea izbucnirii războiului din 1914), dar în timp ce Davos este descris la Mann în amănunt, la Musil, Viena abia dacă e numită, autorul negăsind de cuviinţă nici măcar să-i evoce vizual străzile, pieţele, parcurile (aparatul menit să fabrice iluzia realităţii e înlăturat cu delicateţe). Ne aflăm în Imperiul Austro-Ungar, dar acesta e sistematic denumit printr-o poreclă ridiculizantă: Kakania. Kakania: imperiul deconcretizat, generalizat, redus la câteva situaţii fundamentale, imperiul transformat în model ironic al imperiului. Această Kakanie nu e un *fundal* al romanului,

cum este Davos la Thomas Mann, ci una din temele romanului; ea nu este descrisă, ci analizată şi gândită.

Mann arată că *Muntele vrăjit* are o alcătuire muzicală, întemeiată pe teme dezvoltate ca într-o simfonie, care revin, se intersectează, însoţesc întreg cursul romanului. E adevărat, trebuie precizat însă că temă nu înseamnă absolut acelaşi lucru la Mann şi la Musil. Mai întâi, la Mann, temele (timpul, trupul, boala, moartea etc.) sunt dezvoltate în faţa unui vast *fundal a-tematic* (descrierea locului, a epocii, a obiceiurilor), cam cum se înlănţuie temele unei sonate printr-o muzică exterioară temei, prin punţi şi tranziţii. Apoi, Thomas Mann îşi tratează temele ca un *polihistor,* adică: se slujeşte de tot ce pot oferi ştiinţele – sociologia, politologia, istoria, medicina, botanica, fizica – pentru lămurirea ideilor, a situaţiilor, a problemelor, a conflictelor dintre personaje; în aceste pasaje, lungi adesea, romanul său se îndepărtează, după mine, de esenţial, dacă esenţialul pentru un roman înseamnă ceea ce doar romanul poate spune.

Musil nu-şi tratează deloc tema ca un polihistor; romancierul nu se deghizează în savant, în medic, în sociolog, în istoriograf, el analizează *situaţii umane* care nu fac obiectul nici unei discipline ştiinţifice, ci fac pur şi simplu parte din viaţă. În acest sens a înţeles Musil sarcina istorică a romanului epocii sale: dacă filosofia europeană n-a reuşit să gândească viaţa reală a omului, să-i gândească „metafizica concretă", îi revine romanului menirea să ocupe acest loc gol.

Şi apoi, spre deosebire de Mann, *totul devine temă* (întrebare existenţială) la Musil. Dacă totul devine temă, fundalul dispare şi, la fel ca într-un tablou cubist, nu mai există decât primul plan. În această abolire a fundalului constă, mi se pare, revoluţia structurală efectuată de Musil. Adesea,

marile schimbări au o înfăţişare discretă. Într-adevăr, lungimea reflecţiilor, tempoul lent al frazelor dau romanului *Omul fără însuşiri* aspectul unei proze „tradiţionale”. Nu există răsturnări de cronologie. Nu există monolog interior ca la Joyce. Punctuaţia nu e abolită. Personajul şi acţiunea nu sunt desfiinţate. Pe parcursul celor aproape două mii de pagini, urmărim povestea neînsemnată a unui tânăr intelectual, Ulrich, care frecventează câteva amante, întâlneşte câţiva prieteni şi lucrează în cadrul unei asociaţii pe cât de serioase, pe atât de groteşti (aici romanul se îndepărtează, pe nesimţite, de verosimil şi devine joc), având drept scop să pregătească Jubileul împăratului (bombă bufă strecurată la temelia romanului) pentru anul 1918. Fiecare situaţie neînsemnată e parcă încremenită în desfăşurarea ei (prin acest tempo, în chip straniu încetinit, poate aminti Musil, din când în când, de Joyce) pentru a fi străpunsă de o lungă privire care se întreabă ce sens are, cum trebuie înţeleasă şi gândită.

În *Muntele vrăjit,* Mann a transformat cei câţiva ani premergători războiului din 1914 într-o superbă ceremonie a despărţirii de secolul XIX, dispărut pe vecie. *Omul fără însuşiri,* situat în aceiaşi ani, explorează situaţiile umane ale epocii ce avea să urmeze: ale acelei *perioade terminale* a epocii moderne începută în 1914, şi care s-ar părea că e pe cale să se încheie azi sub ochii noştri. Într-adevăr, totul este deja prezent în Kakania musiliană: domnia tehnicii pe care nimeni n-o domină şi care-l transformă pe om într-o simplă cifră statistică (romanul începe pe o stradă unde are loc un accident; un bărbat zace întins pe caldarâm şi un cuplu de trecători comentează evenimentul evocând numărul anual al accidentelor de circulaţie); viteza ca valoare supremă a lumii îmbătate de tehnică; birocraţia opacă şi omniprezentă (birourile lui Musil sunt pandantul birourilor lui Kafka); sterilitatea comică a ideologiilor care nu pricep nimic şi nu

cârmuiesc nimic (glorioasele vremuri ale lui Naphta şi Settembrini au apus); jurnalismul, moştenitor a ceea ce cândva se numea cultură; colaboraţionişţii modernităţii; solidaritatea cu criminalii ca expresie mistică a religiei drepturilor omului (Clarissa şi Moosbrugger); infantofilia şi infantocraţia (Hans Sepp, un fascist *avant la lettre*, a cărui ideologie se bazează pe adorarea copilului din noi).

## ▫ *11* ▫

După ce am terminat *Valsul de adio,* la începutul anilor 70, mi-am socotit încheiată cariera de scriitor. Era în timpul ocupaţiei ruseşti, iar soţia mea şi cu mine aveam alte griji. Abia la un an de la sosirea noastră în Franţa (şi graţie Franţei), după şase ani de întrerupere totală, m-am reapucat să scriu, fără pasiune. Intimidat, şi ca să simt din nou pământul sub picioare, am vrut să continui să fac ce mai făcusem: un fel de al doilea volum al *Iubirilor caraghioase.* Ce regres! Cu aceste nuvele îmi începusem, cu douăzeci de ani înainte, cariera de prozator. Din fericire, după ce am schiţat două sau trei asemenea „iubiri caraghioase bis", am priceput că fac ceva cu totul diferit: nu o culegere de nuvele, ci un roman (pe care l-am intitulat apoi *Cartea râsului şi a uitării),* un roman în şapte părţi independente, dar atât de strâns unite încât fiecare, citită separat, şi-ar fi pierdut o mare parte din semnificaţie.

Dintr-odată, orice urmă de neîncredere faţă de arta romanului a dispărut: dând fiecărei părţi caracterul unei nuvele, am făcut ca întreaga tehnică aparent inevitabilă a marii compoziţii romaneşti să devină inutilă. M-am întâlnit, în întreprinderea mea, cu vechea *strategie a lui Chopin*, strategia *compoziţiei de mici dimensiuni* care n-are nevoie de pasaje a-tematice. M-am eliberat de păianjeni.

Dar cum sunt legate aceste şapte povestiri independente, de vreme ce n-au nici o acţiune comună? Singura legătură care le ţine laolaltă, care face din ele un roman, este chiar unitatea temelor. Am întâlnit astfel, pe drumul meu, o altă veche strategie: *strategia beethoveniană a variaţiunilor,* graţie ei, am putut rămâne în contact direct şi neîntrerupt cu câteva întrebări existenţiale care mă fascinau şi care, în acest roman-variaţiuni, sunt explorate progresiv din multiple unghiuri.

Această explorare progresivă a temelor are o logică, şi tocmai ea determină înlănţuirea părţilor. De pildă: partea întâi (*Scrisorile pierdute)* expune tema omului şi a Istoriei în versiunea ei elementară: omul izbindu-se de Istoria care-l striveşte. În partea a doua *(Mama)* tema e răsturnată: pentru mamă, venirea tancurilor ruseşti nu reprezintă mare lucru în raport cu perele din grădină („Să fie oare tancurile mai importante decât perele?"). Partea a şasea *(îngerii),* în care eroina, Tamina, moare înecată, ar putea părea concluzia tragică a romanului; dar romanul nu se încheie aici, ci în partea următoare care nu e nici sfâşietoare, nici dramatică, nici tragică; ea povesteşte viaţa erotică a unui nou personaj, Jan. Tema Istoriei apare aici rapid şi pentru ultima oară: „Jan avea prieteni ce-şi părăsiseră, ca şi el, vechea patrie, dăruindu-şi tot timpul luptei pentru recâştigarea libertăţii. Între timp simţiseră cu toţii că solidaritatea care-i lega de ţară era doar o iluzie şi numai prin puterea obişnuinţei mai erau gata să se sacrifice pentru o cauză care le era indiferentă"[14]; atingem aici acea *frontieră* metafizică (frontiera: altă temă dezvoltată în cursul romanului) dincolo de care totul îşi pierde sensul. Insula unde se încheie viaţa

[14] Citatele urmează ediţia: Milan Kundera, Cartea râsului şi a uitării, trad. rom. Jean Grosu, Humanitas, 2005. (N. t.)

tragică a Taminei era dominată de *râsul* (altă temă) îngerilor, în vreme ce în partea a şaptea, pe o altă insulă, răsună „râsul diavolului" care preface totul (totul: Istoria, sexul, tragediile) în fum. Abia aici drumul temelor îşi atinge capătul, iar cartea poate să se încheie.

## ▫ *12* ▫

În cele şase cărţi de maturitate *(Aurora, Omenesc, prea omenesc, Ştiinţa voioasă, Dincolo de bine şi de rău, Genealogia moralei, Amurgul idolilor),* Nietzsche urmăreşte, dezvoltă, elaborează, afirmă, rafinează un singur arhetip compoziţional. Principii: unitatea elementară a cărţii este capitolul; lungimea lui merge de la o frază la mai multe pagini, şi toate capitolele, fără excepţie, oricât de lungi sau de scurte ar fi, constau dintr-un singur paragraf; ele sunt întotdeauna numerotate; în *Omenesc, prea omenesc* şi în *Ştiinţa voioasă,* numerotate şi înzestrate în plus cu un titlu. Un anumit număr de capitole formează o parte, şi un anumit număr de părţi, o carte. Cartea e clădită în jurul unei teme principale, definită de titlu (dincolo de bine şi de rău, ştiinţa voioasă, genealogia moralei etc.); diversele părţi tratează teme derivate din tema principală (şi au şi ele titluri, ca în *Omenesc*, *prea omenesc, Dincolo de bine şi de rău, Amurgul idolilor,* sau sunt numai numerotate). Unele din aceste teme derivate sunt repartizate vertical (adică: fiecare parte tratează de preferinţă tema definită de titlul părţii), în vreme ce altele străbat întreaga carte. S-a născut astfel o compoziţie deopotrivă articulată la maximum (împărţită în numeroase unităţi relativ autonome) şi unitară la maximum (aceleaşi teme revin constant). Iată deci în acelaşi timp o compoziţie înzestrată cu un extraordinar simt al ritmului bazat pe capacitatea de a alterna capitole lungi şi scurte: astfel, de pildă, partea a patra din *Dincolo de bine şi*

*de rău* constă exclusiv din aforisme foarte scurte (ca un soi de divertisment, de scherzo). Dar mai ales: iată o compoziție în care nu se face simțită nici o nevoie de umplutură, de tranziții, de pasaje slabe, şi în care tensiunea nu scade niciodată, pentru că nu vedem decât gândurile venind în goană „din afară, de sus sau de jos, aidoma unor întâmplări sau unor lovituri de trăsnet".

## ▫ *13* ▫

Dacă gândirea unui filosof este atât de strâns legată de organizarea formală a textului său, poate ea exista în afara acestui text? Putem extrage gândirea lui Nietzsche din proza lui Nietzsche? Bineînțeles că nu. Gândirea, expresia, compoziția sunt inseparabile. Dar ce e valabil pentru Nietzsche este oare valabil în general? Adică: putem spune că gândirea (semnificația) unei opere este, întotdeauna şi din principiu, indisociabilă de compoziția ei?

În chip straniu, nu, nu putem spune aşa ceva. Multă vreme, în muzică, originalitatea unui compozitor a constat exclusiv în invenția sa melodico-armonică, pe care o distribuia, aşa-zicând, în scheme compoziționale care nu depindeau de el, care erau mai mult sau mai puțin prestabilite: mise, suite baroce, concerte baroce etc. Diversele lor părți sunt aşezate într-o ordine hotărâtă de tradiție, astfel încât, de pildă, cu regularitate de ceasornic, suita se încheie întotdeauna cu un dans rapid etc., etc.

Cele treizeci şi două de sonate ale lui Beethoven, care acoperă aproape întreaga sa viață creatoare, de la douăzeci şi cinci până la cincizeci de ani, reprezintă o imensă evoluție pe parcursul căreia compoziția sonatei se transformă în întregime. Primele sonate ascultă încă de schema moştenită de la Haydn şi Mozart: patru mişcări; prima: *allegro,* scrisă în formă de sonată; a doua: *adagio,* scrisă în formă de *lied;* a

treia: *menuet* sau *scherzo,* scrisă într-un tempo moderat; a patra: *rondo,* într-un tempo rapid.

Dezavantajul acestei compoziții sare în ochi: mişcarea cea mai importantă, cea mai dramatică, cea mai lungă este prima; succesiunea mişcărilor are aşadar o evoluție descendentă: de la cea mai gravă către cea mai uşoară; în plus, înainte de Beethoven, sonata rămâne mereu la mijloc de drum între o culegere de piese (pe atunci, la concerte se cântau adesea mişcări separate ale sonatelor) şi o compoziție indivizibilă şi unitară. Pe măsura evoluției celor treizeci şi două de sonate ale sale, Beethoven înlocuieşte progresiv vechea schemă de compoziție cu o schemă mai concentrată (redusă adesea la trei, ba chiar la două mişcări), mai dramatică (centrul de greutate se deplasează către ultima mişcare), mai unitară (mai cu seamă prin existența aceleiaşi atmosfere emoționale). Dar adevăratul sens al acestei evoluții (care prin asta devine o adevărată *revoluție)* nu era de a înlocui o schemă nesatisfăcătoare printr-o alta, mai bună, ci de *lichida însuşi principiul schemei compoziționale prestabilite*.

Într-adevăr, această supunere colectivă față de schema prescrisă a sonatei sau a simfoniei are ceva ridicol. Să ne închipuim că toți marii simfonişti, inclusiv Haydn şi Mozart, Schumann şi Brahms, după ce au plâns în *adagio*, când ajung la ultima mişcare, se deghizează în elevi poznaşi şi se reped în curtea şcolii să danseze, să țopăie şi să zbiere cât îi ține gura că totul e bine când se sfârşeşte cu bine. Este ceea ce am putea numi „prostia muzicii". Beethoven a înțeles că singura cale de a o depăşi este *să facă astfel încât compoziția să devină radical individuală.*

Aceasta este prima clauză a testamentului său artistic destinat tuturor artelor, tuturor artiştilor, clauză pe care aş formula-o astfel: compoziția (organizarea arhitecturală a

ansamblului) nu trebuie considerată o matrice preexistentă, împrumutată autorului pentru ca acesta s-o umple cu invenția sa; compoziția însăşi trebuie să fie o invenție, o invenție care angajează întreaga originalitate a autorului.

N-aş şti să spun în ce măsură acest mesaj a fost ascultat şi înțeles. Dar Beethoven însuşi a ştiut să tragă în chip magistral toate consecințele în ultimele sonate, fiecare fiind compusă într-un fel unic, nemaiîntâlnit.

## ▫ *14* ▫

Sonata opus 111 nu are decât două mişcări: prima, dramatică, este elaborată într-un mod mai mult sau mai puțin clasic în formă de sonată; a doua, cu caracter meditativ, este scrisă în formă de variațiuni (formă mai degrabă neobişnuită într-o sonată, înaintea lui Beethoven): fără jocuri de contraste şi de diversități, doar o gradație continuă care adaugă mereu o nouă nuanță la variațiunea precedentă, conferind acestei lungi mişcări o excepțională unitate de ton.

Cu cât fiecare mişcare e mai desăvârşită în unitatea ei, cu atât se opune mai mult celeilalte. Disproporția duratelor: prima mişcare (în versiunea lui Schnabel): 8 minute şi 14 secunde; a doua: 17 minute şi 42 de secunde. A doua jumătate a sonatei este deci de două ori mai lungă decât prima (caz fără precedent în istoria sonatei)! În plus: prima mişcare e dramatică, a doua e calmă, reflexivă. Or, faptul de a începe dramatic şi de a încheia printr-o meditație atât de lungă pare să contrazică toate principiile arhitecturale şi să condamne sonata la pierderea întregii tensiuni dramatice, atât de dragă, înainte, lui Beethoven.

Dar tocmai vecinătatea neaşteptată a acestor două mişcări e grăitoare, spune ceva, devine *gestul semantic* al sonatei, semnificația ei metaforică evocând imaginea unei vieți aspre,

scurte, şi a cântului nostalgic, fără sfârşit, care-i urmează. Această semnificaţie metaforică, de necuprins în cuvinte şi totuşi puternică şi insistentă, conferă celor două mişcări unitate. Unitate inimitabilă. (Compoziţia impersonală a sonatei mozartiene putea fi imitată la infinit; compoziţia sonatei opus 111 este atât de personală că imitaţia ei ar fi o pastişă.)

Sonata opus 111 mă trimite cu gândul la romanul *Palmierii sălbatici* al lui Faulkner. În roman, o poveste de dragoste alternează cu povestea unui prizonier evadat, povestiri care n-au nimic în comun, nici un personaj şi nici măcar o înrudire de motive sau de teme. Compoziţie care nu poate sluji drept model nici unui alt romancier; care nu poate exista decât o singură dată; care e arbitrară, nu poate fi recomandată şi e cu neputinţă de justificat, fiindcă înapoia ei se aude un *es muss sein* care face orice justificare de prisos.

## ▫ *15* ▫

Refuzând sistemul, Nietzsche schimbă în profunzime modul de a filosofa: aşa cum a definit-o Hannah Arendt, gândirea lui Nietzsche este o *gândire experimentală.* Primul lui impuls este să erodeze tot ce e încremenit, să submineze sisteme îndeobşte acceptate, să deschidă breşe pentru a se aventura în necunoscut; filosoful viitorului va fi *experimentator,* spune Nietzsche; liber să pornească în diverse direcţii care, la limită, pot fi opuse.

Deşi sunt partizan al unei puternice prezenţe a gândirii în roman, nu înseamnă că-mi place ceea ce se numeşte „romanul filosofic", aservirea romanului faţă de o filosofie, „montarea în povestire" a ideilor morale sau politice. Gândirea autentic romanescă (aşa cum a cunoscut-o romanul începând cu Rabelais) este întotdeauna

asistematică; indisciplinată; ea este apropiată de gândirea lui Nietzsche; e experimentală; forțează deschideri în toate sistemele de idei care ne înconjoară; examinează (îndeosebi prin intermediul personajelor) toate căile reflecției, încercând să le ducă pe fiecare până la capăt.

Şi încă ceva despre gândirea sistematică: cel ce gândeşte este automat îndemnat să sistematizeze; e ispita sa veşnică (chiar şi pentru mine, şi chiar scriind această carte): ispita de a descrie toate consecințele ideilor sale; de a preveni toate obiecțiile şi de a le respinge dinainte; de a-şi închide astfel ideile într-o fortăreață. Or, trebuie ca cel care gândeşte să nu se străduiască să-i convingă pe ceilalți de adevărul său; s-ar afla astfel pe drumul care duce la sistem; pe jalnicul drum al „omului cu convingeri"; oamenilor politici le place să se caracterizeze astfel; dar ce este o convingere? este o gândire care s-a oprit, a încremenit, iar „omul cu convingeri" este un ins mărginit; gândirea experimentală nu vrea să convingă, ci să inspire; să inspire o altă gândire, să pună în mişcare gândul; iată de ce un romancier trebuie să-şi desistematizeze sistematic gândirea, să dea cu piciorul în fortăreața pe care a înălțat-o el însuşi în jurul ideilor sale.

## ▫ *16* ▫

Refuzul nietzscheean al gândirii sistematice mai are o consecință: o imensă *lărgire tematică;* zidurile dintre diferitele discipline filosofice, care împiedicau vederea lumii reale în toată întinderea ei, au căzut, de acum înainte tot ce ține de om poate deveni obiect al gândirii unui filosof. Ceea ce iarăşi apropie filosofia de roman: pentru prima oară filosofia reflectează nu asupra epistemologiei, esteticii, eticii, fenomenologiei spiritului, criticii rațiunii etc., ci asupra a *tot ce este omenesc.*

Expunând filosofia lui Nietzsche, istoricii sau profesorii nu numai că o reduc, lucru de la sine înțeles, ci o şi desfigurează, transformând-o în opusul ei, respectiv într-un sistem. Mai e loc, în acel Nietzsche al lor sistematizat, pentru reflecțiile sale despre femei, despre germani, despre Europa, despre Bizet, despre Goethe, despre kitsch-ul hugolian, despre Aristofan, despre uşurătatea stilului, despre plictis, despre joc, despre traduceri, despre spiritul ascultător, despre posedarea celuilalt şi despre toate variantele psihologice ale acestei posedări, despre savanți şi limitele spiritului lor, despre acei *Schauspieler*, actori care se dau în spectacol pe scena Istoriei, mai e loc pentru nenumăratele observații psihologice, de negăsit aiurea, sau poate doar la câțiva rari romancieri?

Aşa cum Nietzsche a apropiat filosofia de roman, Musil a apropiat romanul de filosofie. Această apropiere nu înseamnă că Musil e mai puțin romancier decât alți romancieri. Tot aşa cum Nietzsche nu e mai puțin filosof decât alți filosofi.

*Romanul gândit* al lui Musil realizează şi el o lărgire tematică nemaiîntâlnită; începând cu el, nimic din ceea ce poate fi gândit nu mai este exclus din arta romanului.

## ▫ *17* ▫

Când aveam treisprezece-paisprezece ani, mergeam să iau lecții de compoziție muzicală. Nu fiindcă aş fi fost vreun copil minune, ci ca urmare a delicateței rezervate a tatălui meu. Era război, iar prietenul lui, un compozitor evreu, era obligat să poarte steaua galbenă; oamenii au început să-l evite. Tata, neştiind cum să-şi exprime solidaritatea cu el, a avut ideea de a-i cere, tocmai atunci, să-mi dea lecții. Pe vremea aceea, evreilor li se confiscau apartamentele, iar compozitorul trebuia să se mute mereu în alt loc, din ce în

ce mai mic, sfârşind, înaintea deportării sale la Terezin, într-o locuinţă neîncăpătoare unde în fiecare cameră stăteau, înghesuite, mai multe persoane. Îşi păstrase de fiecare dată micul pian la care îmi cântam exerciţiile de armonie sau de polifonie, în vreme ce în jurul nostru oameni necunoscuţi îşi vedeau de treburile lor.

Din toate astea, nu mi-au rămas decât admiraţia mea pentru el şi trei sau patru imagini. Mai cu seamă aceasta: conducându-mă la plecare, după lecţie, profesorul se opreşte la uşă şi-mi spune brusc: „Există multe pasaje surprinzător de slabe la Beethoven. Dar sunt pasaje slabe care pun în valoare pasajele tari. E ca o pajişte fără de care nu ne-am putea bucura de copacul falnic ce se înalţă în mijlocul ei."

Idee ciudată. Dar faptul că mi-a rămas în minte e şi mai ciudat. Poate că m-am simţit măgulit să-l aud pe maestru făcându-mi o mărturisire personală, destăinuindu-mi un secret, o mare subtilitate pe care doar iniţiaţii aveau dreptul s-o cunoască.

Oricum ar sta lucrurile, scurta reflecţie a maestrului meu de atunci m-a urmărit toată viaţa; la început am apărat-o, apoi m-am ridicat împotriva ei; fără ea (fără lunga mea dispută cu ea), acest text nu s-ar fi născut, desigur, niciodată.

Dar am vorbit destul despre opere şi păianjeni. Sunt bucuros să închei cu imaginea unui om care, puţin înainte de cumplita sa călătorie, reflectează, cu glas tare, în faţa unui copil, la problema compoziţiei operei de artă.

# • PARTEA A ŞAPTEA •
# OAIA NEAGRĂ A FAMILIEI •

*M*-am referit de mai multe ori la muzica lui Leoš Janáček. În Anglia, în Germania, Janáček e bine cunoscut. Dar în Franța? Dar în celelalte țări latine? Şi ce posibilități de a-l cunoaşte există aici? Mă duc (pe 15 februarie 1992) la FNAC[15] ca să văd ce se poate găsi din opera lui.

▫ *1* ▫

Găsesc imediat *Taras Bulba* (1918) şi *Simfonietta* (1926): operele orchestrale ale *perioadei sale de glorie;* fiind operele cele mai populare (cele mai accesibile unui meloman mediu), sunt puse aproape întotdeauna pe acelaşi disc.

*Suita pentru orchestră de coarde* (1877), *Idilă pentru orchestră de coarde* (1878), *Dansurile lahice* (1890). Piese aparținând *preistoriei* creației sale, care-i surprind, prin lipsa lor de însemnătate, pe cei ce caută sub semnătura lui Janáček marea muzică.

Mă opresc asupra cuvintelor „preistorie" şi „perioadă de glorie":

Janáček s-a născut în 1854. În asta constă întregul paradox. Această mare personalitate a muzicii moderne e mai în vârstă decât ultimii mari romantici: are patru ani mai mult decât Puccini, şase ani mai mult decât Mahler, zece ani mai mult decât Richard Strauss. Multă vreme scrie compoziții care, dată fiind alergia lui la excesele romantismului, nu se disting decât prin accentuatul lor tradiționalism. Veşnic nemulțumit, îşi jalonează viața cu partituri rupte şi aruncate; abia la răscrucea dintre secole îşi găseşte propriul stil. În anii '20, compozițiile sale îşi iau locul în programele concertelor de muzică modernă, alături de Stravinski, Bartók, Hindemith; dar el are cu treizeci, cu

[15] Rețea franceză de mari magazine unde se vând cărți şi discuri. (N. t.)

patruzeci de ani mai mult ca ei. Conservator solitar în tinerețe, Janáček a devenit novator la bătrânețe. Dar e tot singur. Fiindcă, deşi solidar cu marii modernişti, e diferit de ei. Şi-a găsit stilul propriu fără ei, modernismul lui are alt caracter, altă geneză, alte rădăcini.

▫ *2* ▫

Îmi continui plimbarea prin raioanele FNAC-ului; găsesc cu uşurință cele două *Cvartete* (1924; 1928): ele reprezintă vârful creației lui Janáček; întreg *expresionismul* său se află perfect concentrat în ele. Cinci înregistrări, toate excelente. Regret totuşi că n-am putut găsi (o caut de mult pe compact-disc, dar în zadar) interpretarea cea mai autentică a acestor cvartete (care rămâne şi cea mai bună), cea a Cvartetului Janáček (vechiul disc Supraphon 50556; Premiul Academiei Charles Cros; Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

Mă opresc asupra cuvântului „expresionism”:

Deşi nu s-a raportat niciodată la el, Janáček este de fapt singurul mare compozitor căruia i s-ar putea aplica acest termen, în întregime şi în sens literal: pentru el totul e expresie şi nici o notă nu are drept la existență dacă nu e expresie. De aici absența desăvârşită a tot ce reprezintă simplă „tehnică”: tranziții, dezvoltări, mecanică a umpluturii contrapunctice, rutină a orchestrației (dimpotrivă, atracție pentru ansambluri inedite alcătuite din câteva instrumente solo) etc. Din faptul că fiecare notă este expresie, rezultă pentru interpret că fiecare notă (nu doar un motiv, ci fiecare notă a motivului) trebuie să aibă o claritate expresivă maximă. Şi încă o precizare: expresionismul german se caracterizează printr-o predilecție pentru emoțiile excesive, pentru delir, pentru nebunie. La Janáček, ceea ce numesc eu expresionism n-are nimic de-a face cu această

unilateralitate: este un evantai emoțional extrem de bogat, o confruntare fără tranziții, amețitor de strânsă, între tandrețe şi brutalitate, între frenezie şi calm.

▫ *3* ▫

Găsesc minunata *Sonată pentru vioară şi pian* (1921), *Basmul pentru violoncel şi pian* (1910), *Jurnalul unui dispărut,* pentru pian, tenor, alto şi trei voci feminine (1919). Apoi, compozițiile din ultimii ani, anii de explozie a creativității; Janáček n-a fost niciodată mai liber decât la şaptezeci de ani, când devenise plin de umor şi spirit inventiv; *Misa glagolitică* (1926): ea nu seamănă cu nici o altă misă; e mai degrabă o orgie decât o liturghie; şi este fascinantă. Din aceeaşi epocă, *Sextetul pentru suflători* (1924), *Rime copilăreşti* (1927) şi două opusuri pentru pian şi diferite instrumente care-mi plac în mod deosebit, dar a căror interpretare mă mulțumeşte rareori: *Capriccio* (1926) şi *Concertino* (1925).

Număr cinci înregistrări ale compozițiilor pentru pian solo: *Sonata* (1905) şi două cicluri: *Pe cărarea acoperită* (1902) şi *În ceață* (1912); aceste minunate compoziții sunt întotdeauna grupate pe un singur disc şi aproape întotdeauna completate (în chip nefericit) cu alte piese minore, aparținând „preistoriei" sale. De altfel, cei care se înşală îndeosebi, atât în privința spiritului cât şi a structurii muzicii lui Janáček, sunt pianiştii; aproape toți cad într-o romantizare searbădă: îndulcind latura brutală a acestei muzici, tratând cu dispreț indicațiile de *forte* şi lăsându-se în voia delirului unui *rubato* aproape sistematic. (Compozițiile pentru pian sunt în mod special dezarmate în fața *rubato*-ului. Într-adevăr, e greu să organizezi o inexactitate ritmică cu o orchestră întreagă. Însă pianistul

este singur. Sufletul său năvalnic se poate dezlănțui fără control şi fără constrângeri.)

Mă opresc asupra cuvântului „romantizare”:

Expresionismul lui Janáček nu este o prelungire exacerbată a sentimentalismului romantic. E, dimpotrivă, una dintre căile istorice de ieşire din romantism. Cale opusă celei alese de Stravinski: spre deosebire de el, Janáček nu le reproşează romanticilor că au vorbit despre sentimente; le reproşează că le-au falsificat; că au substituit o gesticulație sentimentală („o minciună romantică”, ar spune René Girard[16]) adevărului imediat al emoțiilor. El e pasionat de pasiuni, dar şi mai pasionat de precizia cu care vrea să le exprime. Stendhal, nu Hugo. Ceea ce implică ruptura cu muzica romantismului, cu spiritul ei, cu sonoritatea ei hipertrofiată (economia sonoră a lui Janáček a şocat o lume întreagă în epocă), cu structura ei.

▫ *4* ▫

Mă opresc asupra cuvântului „structură”:

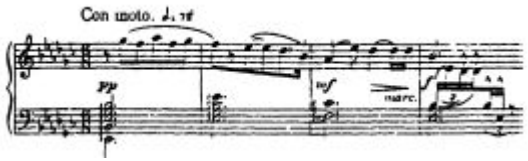
— În timp ce muzica romantică încerca să impună o unitate emoțională unei mişcări, structura muzicală janáčekiană se bazează pe alternanța neobişnuit de frecventă a unor fragmente emoționale diferite, ba chiar contradictorii, în aceeaşi piesă, în aceeaşi mişcare;

— Diversității emoționale îi corespunde diversitatea *tempo*-urilor şi a măsurilor, care alternează cu aceeaşi frecvență neobişnuită;

---

[16] Am în sfârşit prilejul să citez numele lui René Girard; cartea sa, Minciună romantică şi adevăr romanesc, e cea mai bună carte despre arta romanului pe care am citit-o vreodată. (N. a.)

— Coexistența mai multor emoții contradictorii într-un spațiu foarte limitat creează o semantică originală (ceea ce uimeşte şi fascinează este *alăturarea neaşteptată a emoțiilor).* Coexistența emoțiilor este orizontală (ele urmează una după alta) dar totodată (lucru şi mai neobişnuit) verticală (rezonează simultan ca *polifonie a emoțiilor).* De pildă: se aud în acelaşi timp o melodie nostalgică, dedesubt un furios motiv *ostinato*, iar deasupra o altă melodie asemănătoare unor țipete. Dacă interpretul nu pricepe că fiecare din aceste linii are aceeaşi importanță semantică şi că, prin urmare, niciuna dintre ele nu trebuie transformată în simplu acompaniament, în murmur impresionist, el trece pe lângă structura proprie muzicii lui Janáček.

Coexistența permanentă a emoțiilor contradictorii conferă muzicii lui Janáček un caracter *dramatic;* dramatic în sensul cel mai literal al termenului; această muzică nu evocă un narator care povesteşte; ci o scenă în care, *simultan,* sunt prezenți, vorbesc, se înfruntă mai mulți actori; acest *spațiu dramatic* poate fi găsit adesea în germene într-un singur motiv melodic. Ca în primele măsuri ale *Sonatei pentru pian:*

Motivul *forte* de şase şaisprezecimi din măsura a patra face parte încă din tema melodică dezvoltată în măsurile precedente (este compus cu aceleaşi intervale), dar reprezintă în acelaşi timp o strictă opoziție emoțională față de ea. Câteva măsuri mai încolo, se vede cum acest motiv „schismatic" contrazice, prin brutalitatea sa, melodia elegiacă din care provine:

În măsura următoare, cele două melodii, cea originară şi cea „schismatică”, se întâlnesc; nu într-o armonie emoţională, ci într-o contradicţie polifonică a emoţiilor, aşa cum se pot întâlni plânsul nostalgic şi revolta:

Pianiştii ale căror interpretări am reuşit să mi le procur de la FNAC, vrând să imprime acestor măsuri o unitate emoţională, neglijează toţi *forte*-le prescris de Janáček în măsura a patra; ei privează astfel motivul „schismatic” de caracterul său brutal, privând muzica lui Janáček de întreaga ei tensiune inimitabilă, după care (dacă e bine înţeleasă) ea poate fi imediat recunoscută, încă de la primele note.

▫ *5* ▫

Operele: nu găsesc *Excursiile domnului Broucek şi* nu-mi pare rău, socotind această operă mai degrabă ratată; toate celelalte sunt prezente, sub bagheta lui Sir Charles Mackerras: *Fatum* (scrisă în 1904, operă cu libret versificat şi catastrofal de naiv, reprezentând, chiar şi muzical vorbind, la doi ani după *Jenůfa,* un cert regres); apoi cinci capodopere pe care le admir fără rezerve: *Katia Kabanova, Vulpea cea şireată*, *Afacerea Makropulos;* şi *Jenůfa*: Sir Charles Mackerras are meritul inestimabil de a fi eliberat în fine (în 1982, după şaizeci şi şase de ani!) această ultimă

operă de aranjamentul ce-i fusese impus la Praga în 1916. Reuşita mi se pare şi mai răsunătoare în revizia partiturii operei *Din casa morţilor.* Graţie lui Mackerras, ne dăm seama (în 1980, după cincizeci şi doi de ani!) de măsura în care aranjamentele celor ce-au realizat adaptarea au şubrezit această operă. În originalitatea ei restituită, în care-şi regăseşte sonoritatea economică şi insolită (la antipodul simfonismului romantic), *Din casa morţilor* apare, alături de *Wozzek* a lui Berg, drept opera cea mai adevărată, cea mai importantă a întunecatului nostru veac.

▫ *6* ▫

Dificultate practică insolubilă: în operele lui Janáček, farmecul cântului nu constă doar în frumuseţea melodică, ci şi în sensul psihologic (sens întotdeauna neaşteptat) pe care melodia îl conferă nu global unei scene, ci fiecărei fraze, fiecărui cuvânt cântat. Dar cum trebuie cântate operele sale la Berlin sau la Paris? Dacă se cântă în cehă (soluţia lui Mackerras), auditoriul nu aude decât silabe goale de sens şi nu înţelege rafinamentele psihologice prezente în fiecare turnură melodică. Trebuie, prin urmare, tradus libretul, cum s-a întâmplat la începutul carierei internaţionale a acestor opere? La fel de problematic: limba franceză, de pildă, n-ar tolera accentul tonic pus pe prima silabă a cuvintelor ceheşti, aceeaşi intonaţie dobândind în franceză un sens psihologic total diferit.

(Este ceva dureros, ba chiar de-a dreptul tragic, în faptul că Janáček şi-a concentrat cea mai mare parte a forţelor sale novatoare tocmai în domeniul operei, dându-se astfel pe mâna celui mai conservator public burghez cu putinţă. În plus: inovaţia sa constă într-o revalorizare nemaiîntâlnită a cuvântului cântat, ceea ce înseamnă *în concreto* a cuvântului cehesc, incomprehensibil în 99 la sută din

teatrele lumii. Greu de închipuit o mai mare acumulare deliberată de obstacole. Operele lui sunt cel mai frumos omagiu adus vreodată limbii cehe. Omagiu? Da. În chip de sacrificiu. Janáček a *jertfit* muzica sa universală pe altarul unei limbi cvasinecunoscute.

▫ *7* ▫

Întrebare: dacă muzica este o limbă supranațional semantica intonațiilor limbii vorbite are şi ea un caracter supranațional? Sau deloc? Sau da, totuşi, într-o oarecare măsură? Problemele astea îl fascinau pe Janáček. Într-atât încât şi-a lăsat prin testament aproape toți banii universității din Brno pentru subvenționarea cercetărilor privind aspectul muzical al limbii vorbite (ritmurile, intonațiile sale). Numai că nimeni nu dă doi bani pe testamente, e un lucru ştiut.

▫ *8* ▫

Admirabila fidelitate a lui Sir Charles Mackerras față de opera lui Janáček înseamnă: a surprinde şi a apăra esențialul. A viza esențialul reprezintă, de altfel, morala artistică a lui Janáček; regula: numai o notă absolut necesară (semantic necesară) are drept la existență; de aici economia maximă în orchestrație. Eliberând partiturile de adăugirile care le-au fost impuse, Mackerras a restituit acest caracter economic, făcând mai inteligibilă estetica janáčekiană.

Există însă şi o altă fidelitate, contrară, care se manifestă în pasiunea de a culege tot ce se poate descoperi cotrobăind în tainițele unui autor. De vreme ce, în timpul vieții, orice autor încearcă să facă public ceea ce este esențial,

*scormonitorii prin lăzile de gunoi* sunt pasionați de neesențial.

Spiritul scormonitor se manifestă în chip exemplar în înregistrarea pieselor pentru pian, vioară sau violoncel (ADDA 581136/37). Piesele minore sau lipsite de valoare (transcripții folclorice, variante abandonate, mici opere de tinerețe, schițe) ocupă aici aproape cincizeci de minute, o treime din durată, şi sunt risipite printre compozițiile de mare stil. Ascultăm, de pildă, timp de şase minute şi treizeci de secunde, o muzică de acompaniament pentru exerciții de gimnastică. O, voi, compozitori, nu vă dați bătuți în caz că nişte frumoase doamne de la un club sportiv vă cer un mic serviciu! Victimă a ridicolului, gestul de curtoazie vă va supraviețui!

▫ *9* ▫

Continui să cercetez raioanele. Caut în zadar câteva minunate compoziții orchestrale din perioada sa de maturitate (*Copilul lăutarului*, 1912, *Balada lui Blank,* 1920), cantatele sale (mai cu seamă: *Amarus* 1898) şi câteva compoziții din epoca de formare a stilului său, care se disting printr-o simplitate tulburătoare şi fără egal: *Pater noster* (1901), *Ave Maria* (1904). Ceea ce lipseşte mai ales, şi e grav, sunt corurile sale; căci, în secolul nostru, nimic nu egalează corurile lui Janáček din perioada sa de glorie, cele patru capodopere: *Marycka Magdonova* (1906), *Kantor Halfar* (1906), *Şaptezeci de mii* (1909), *Nebunul rătăcitor* (1922); diabolic de grele din punct de vedere tehnic, ele erau interpretate excelent în Cehoslovacia; înregistrări nu există, desigur, decât pe discuri vechi ale firmei ceheşti Supraphon, dar de ani de zile sunt de negăsit.

▫ *10* ▫

Bilanțul nu e deci catastrofal, dar nici prea bun. Cu Janáček, aşa s-au petrecut lucrurile de la bun început. *Jenůfa* pătrunde pe scenele lumii la douăzeci de ani după ce a fost compusă. Prea târziu. Fiindcă după douăzeci de ani caracterul polemic al unei estetici se pierde, iar noutatea ei nu mai e perceptibilă. De aceea muzica lui Janáček este adesea atât de prost înțeleasă – şi atât de prost interpretată; sensul ei istoric s-a estompat; pare inclasabilă; ca o grădină minunată situată alături de Istorie; problema locului ei în evoluția (mai mult: în geneza) muzicii moderne nici nu se mai pune.

Dacă în cazul lui Broch, Musil, Gombrowicz, şi într-un anumit sens Bartók, recunoaşterea a venit tardiv din pricina catastrofelor istorice (nazism, război), în cazul lui Janáček rolul catastrofei a fost asumat de mica sa națiune.

## ▫ *11* ▫

Micile națiuni. Conceptul acesta nu e cantitativ: ei desemnează o situație; un destin: micile națiuni nu cunosc senzația fericită de a exista dintotdeauna şi pentru totdeauna; toate au trecut, într-un moment sau altul al istoriei lor, prin anticamera morții; confruntate mereu cu aroganța celor mari, ele îşi văd existența veşnic amenințată sau pusă sub semnul întrebării; fiindcă existența lor *este* o întrebare.

În marea lor majoritate, micile naţiuni europene s-au emancipat şi şi-au dobândit independența în cursul secolelor XIX şi XX. Ritmul lor de evoluție este deci specific. Pentru artă, această asincronie istorică a fost de multe ori fertilă, permițând strania întrepătrundere a unor epoci diferite: astfel, Janáček şi Bartók au participat febril la lupta națională a popoarelor lor; pe latura asta ei țin de secolul XIX: un extraordinar simt al realului, ataşament față de

clasele populare, față de arta populară, o relație mai spontană cu publicul; aceste calități, dispărute pe atunci din arta țărilor mari, s-au asociat cu estetica modernismului într-o îmbinare surprinzătoare, inimitabilă, fericită.

Micile națiuni formează o „altă Europă", a cărei evoluție e în contratimp cu evoluția celor mari. Un observator poate fi fascinat de intensitatea adesea uimitoare a vieții lor culturale. Se manifestă aici avantajul micimii: bogăția evenimentelor culturale este „pe măsura omului"; toată lumea poate cuprinde această bogăție, poate participa la viața culturală în ansamblul ei; de aceea, în ceasurile ei cele mai bune, o națiune mică poate aminti de viața dintr-o cetate greacă antică.

Această posibilă participare a tuturor la tot poate aminti şi de altceva: familia; o naţiune mică seamănă cu o mare familie şi aşa-i şi place să se numească, în limba celui mai mic popor european, în islandeză, familie se spune: *fjölskylda*; etimologia e grăitoare: *skylda* înseamnă: obligație; *fjöl* înseamnă: multiplu. Familia este deci o obligație multiplă. Islandezii au un singur cuvânt pentru a spune: legături familiale: *fjöskyldubönd*: legăturile *(bond)* obligațiilor multiple.

În marea familie a unei mici națiuni, artistul este deci legat în multiple feluri, prin multiple fire. Când Nietzsche ocărăşte zgomotos caracterul german, când Stendhal declară că preferă Italia patriei sale, nici un neamţ, nici un francez nu se simte jignit; dacă un grec sau un ceh ar îndrăzni să spună acelaşi lucru, familia l-ar anatemiza ca pe un josnic trădător.

Ascunse în spatele limbilor lor inaccesibile, micile națiuni europene (viața lor, istoria lor, cultura lor) sunt foarte prost cunoscute; se socoteşte, absolut firesc, că în asta constă principalul handicap în calea recunoaşterii internaționale a

artei lor. Or, lucrurile stau tocmai pe dos: această artă e handicapată fiindcă toată lumea (critica, istoriografia, compatrioții şi străinii deopotrivă) o lipeşte pe marea fotografie de familie a națiunii, împiedicând-o să se desprindă de ea. Gombrowicz: fără nici un folos (dar şi fără competență), comentatorii săi se screm să-i explice opera vorbind despre nobilimea poloneză, despre barocul polonez etc. Cum spune Proguidis[17], îl „polonizează", îl „repolonizează", îl împing înapoi în *micul context* național. Cu toate astea, nu cunoaşterea nobilimii poloneze, ci cunoaşterea romanului mondial modern (cunoaşterea *marelui context* adică) ne va da posibilitatea să înțelegem noutatea şi, prin urmare, valoarea romanului gombrowiczean.

## ▫ *12* ▫

O, micile națiuni! În calda lor intimitate, fiecare invidiază pe fiecare, toată lumea e cu ochii pe toată lumea. „Familii, vă urăsc!" Şi tot Gide: „Nimic nu-i mai primejdios ca familia *ta,* camera *ta,* trecutul *tău* [...] Ai datoria să le părăseşti." Ibsen, Strindberg, Joyce, Seferis au ştiut-o. Şi-au petrecut o mare parte din viață în străinătate, departe de controlul familial. Pentru Janáček, patriot naiv, era un lucru de neconceput. Şi, ca atare, a plătit.

Desigur, toți artiştii moderni au ştiut ce înseamnă să fii neînțeles şi detestat; dar ei erau în acelaşi timp înconjurați de discipoli, de teoreticieni, de interpreți care îi apărau şi impuneau, de la început, concepția autentică a artei lor. La Brno, în provincia unde şi-a petrecut întreaga viață,

---

[17] Lakis Proguidis, Un écrivain malgré la critique, Gallimard, 1989. (N. a.)

Janáček îşi avea şi el adepţii lui, interpreţi adesea admirabili (Cvartetul Janáček a fost unul dintre ultimii moştenitori ai acestei tradiţii), dar influenţa lor era prea slabă. Încă din primii ani ai secolului, muzicologia oficială cehă l-a tratat cu dispreţ. Ideologii naţionali, necunoscând în muzică alţi zei decât Smetana şi alte legi decât cele smetaneşti, au fost iritaţi de alteritatea lui. Papă al muzicologiei pragheze, profesorul Nejedly, devenit spre sfârşitul vieţii, în 1948, ministru şi stăpân atotputernic al culturii în Cehoslovacia stalinizată, nu mai avea, în senilitatea lui belicoasă, decât două pasiuni: venerarea lui Smetana, ponegrirea lui Janáček. Sprijinul cel mai substanţial i-a venit, de-a lungul întregii sale vieţi, din partea lui Max Brod; traducând, între 1918 şi 1928, toate operele lui Janáček în germană, Brod a dărâmat barierele din calea lor şi le-a eliberat de puterea exclusivă a familiei geloase, în 1924, şi-a scris monografia, prima consacrată lui Janáček; dar Brod nu era ceh, aşa că prima monografie janáčekiană a fost nemţească. A doua a fost franţuzească, editată la Paris în 1930. În cehă, prima monografie completă a văzut lumina tiparului abia la treizeci şi nouă de ani după cea a lui Brod[18]. Franz Kafka a comparat lupta dusă de Brod în sprijinul lui Janáček cu lupta dusă cândva în sprijinul lui Dreyfus. Comparaţie surprinzătoare care dezvăluie ostilitatea de care a avut parte Janáček în ţara sa. Între 1903 şi 1916, Teatrul Naţional din Praga i-a respins prima operă, *Jenůfa.* La Dublin, în aceeaşi

[18] Jaroslav Vogel, Janáček (Praga, 1963; traducere engleză la W.W. Norton and Company, 1981), o monografie amănunţită, onestă, dar limitată, în judecăţile formulate, de orizontul naţional şi naţionalist. Bartók şi Berg, compozitorii cei mai apropiaţi de Janáček pe scena internaţională: al doilea abia dacă e menţionat, primul deloc. Cum să-l situezi pe Janáček pe harta muzicii moderne fără aceste două repere? (N. a.)

perioadă, între 1905 şi 1914, compatrioţii săi îi refuzau lui Joyce prima carte de proză, *Oameni din Dublin*, arzându-i chiar şpalturile în 1912. Istoria lui Janáček se deosebeşte de cea a lui Joyce prin caracterul pervers al deznodământului: Janáček s-a văzut silit să asiste la premiera operei *Jenůfa* sub bagheta dirijorului care vreme de paisprezece ani l-a respins, care vreme de paisprezece ani n-a arătat decât dispreţ pentru muzica lui. A fost silit să se arate recunoscător. După această victorie umilitoare (partitura a fost înroşită de corecturi, de ştersături, de adăugiri), în Boemia lumea a sfârşit prin a-l tolera. Spun: a-l tolera. Dacă o familie nu reuşeşte să-şi reducă oaia neagră la tăcere, o înjoseşte cu maternă indulgenţă, în Boemia, discursul curent care se vrea favorabil la adresa lui îl smulge din contextul muzicii moderne şi-l zideşte în problematica locală; pasiunea pentru folclor, patriotismul morav, admiraţia pentru Femeie, pentru Natură, pentru Rusia, pentru Slăvită te şi alte asemenea baliverne. Familie, te urăsc. Nici un compatriot de-al lui n-a scris până azi vreun studiu important de muzicologie care să analizeze *noutatea estetică* a operei sale. N-a apărut nici o şcoală influentă de interpretare janáčekiană care să fi reuşit să facă inteligibilă lumii strania sa estetică. Nici o strategie care să-i facă cunoscută muzica. Nici o ediţie completă a operei sale pe discuri. Nici o ediţie completă a scrierilor sale teoretice şi critice.

Şi totuşi, această naţiune mică n-a avut nicicând un artist mai mare decât el.

## ▫ *13* ▫

Să trecem însă peste toate astea. Mă gândesc la ultimul său deceniu de viaţă: ţara independentă, muzica în sfârşit aplaudată, el însuşi iubit de o femeie tânără; operele sale

devin din ce în ce mai îndrăznețe, libere, vesele. Bătrânețe picassiană. În vara lui 1928, iubita vine împreună cu copilul să-l viziteze în căsuța de la țară. Copilul se rătăceşte în pădure, el pleacă în căutarea lui, răceşte, face o pneumonie, este dus la spital şi, după câteva zile, moare. Ea se află alături de el. Încă de când aveam paisprezece ani, aud şoapte cum că ar fi murit făcând dragoste pe patul de spital. Puțin probabil, dar, cum îi plăcea lui Hemingway să spună, mai adevărat ca adevărul. Ce altă încununare s-ar potrivi cu euforia dezlănțuită a vârstei sale târzii?

E şi dovada că în familia sa națională existau totuşi şi oameni care-l iubeau. Fiindcă legenda asta e un buchet de flori aşezat pe mormântul lui.

# • PARTEA A OPTA •
# DRUMURI ÎN CEAȚĂ •

## ▫ *Ce este ironia?* ▫

*În* partea a patra din *Cartea râsului şi a uitării,* eroina romanului, Tamina, are nevoie de ajutorul prietenei sale Bibi, o tânără grafomană; ca să-i câştige simpatia, pune la cale o întâlnire cu un scriitor de provincie, pe nume Banaka. Acesta îi explică grafomanei că adevărații scriitori din ziua de azi au renunțat la arta desuetă a romanului: „Ascultați ce vă spun [...]. Romanul este rodul unei iluzii omeneşti. Iluzia că aproapele poate fi înțeles. Dar ce ştim noi unii despre alții? [...] Tot ce poți face e să prezinți un raport despre tine însuți. [...] Restul e minciună.” Iar prietenul lui Banaka,

profesor de filosofie: „Ştim încă de la James Joyce [...] că cea mai mare aventură a vieții noastre este absența aventurii. [...] Odiseea lui Homer s-a mutat în sfera lăuntrului. S-a interiorizat."[19] La câtva timp după apariția cărții, am găsit cuvintele astea în chip de epigraf la un roman franțuzesc. Am fost extrem de flatat, dar totodată stingherit, fiindcă, în mintea mea, tot ce spuneau Banaka şi prietenul său erau pur şi simplu nişte tâmpenii sofisticate. Pe atunci, în anii 70, toate cuvintele astea pluteau în jurul meu: flecăreală universitară însăilată cu resturi de structuralism şi de psihanaliză.

După apariția în Cehoslovacia a celei de-a patra părți din *Cartea râsului şi a uitării* în plachetă separată (prima publicare a unui text de-al meu după douăzeci de ani de interdicție), mi s-a trimis la Paris un extras de presă: criticul era mulțumit de mine şi, drept dovadă a inteligenței mele, cita aceste cuvinte pe care le socotea sclipitoare: „Ştim încă de la James Joyce că cea mai mare aventură a vieții noastre este absenta aventurii" etc., etc. Am simțit o stranie bucurie malițioasă la gândul că mă întorc în țara mea natală călare pe un măgar al confuziei.

Confuzie de înțeles: eu n-am încercat să-l *ridiculizez* pe Banaka şi pe prietenul său, profesorul. Nu mi-am afişat rezerva față de ei. Dimpotrivă, am făcut tot ce-am putut ca s-o disimulez, vrând să dau opiniilor lor eleganța discursului intelectual pe care toată lumea, pe atunci, îl respecta şi-l imita cu frenezie. Dacă le-aş fi ridiculizat spusele şi le-aş fi îngroşat excesele, aş fi făcut ceea ce se numeşte satiră. Satira este artă cu tendință; sigură de propriul ei adevăr, ea ridiculizează tot ce hotărăşte să

---

[19] Citatele urmează ediția: Milan Kundera, Cartea râsului şi a uitării, trad. rom. Jean Grosu, Humanitas, 2005. (N. t.)

combată. Relația adevăratului romancier cu personajele sale nu e niciodată satirică; este ironică. Dar ironia, discretă prin definiție, cum se manifestă? Prin intermediul contextului: cuvintele lui Banaka şi ale prietenului său sunt situate într-un spațiu de gesturi, de acțiuni şi de vorbe care le relativizează. Mica lume provincială din jurul Taminei se distinge printr-un egocentrism inocent: toți o privesc pe Tamina cu sinceră simpatie, dar nimeni nu încearcă s-o înțeleagă, ba nici măcar nu ştie ce înseamnă a înțelege. Când Banaka spune că arta romanului e desuetă fiindcă înțelegerea celuilalt este doar o iluzie, el nu exprimă numai o atitudine estetică la modă, ci exprimă, fără s-o ştie, propria lui mizerie şi a mediului în care trăieşte: absența dorinței de a-l înțelege pe celălalt; orbirea egocentrică în fața lumii reale.

Ironia înseamnă: niciuna din afirmațiile pe care le găsim într-un roman nu poate fi luată izolat, fiecare dintre ele se află prinsă într-o confruntare complexă şi contradictorie cu alte afirmații, alte situații, alte gesturi, alte idei, alte evenimente. Doar o lectură lentă, de două ori, de mai multe ori repetată, va pune în evidență toate *raporturile ironice* din interiorul romanului, fără de care romanul va rămâne neînțeles.

## ▫ *Ciudata comportare a lui K. în momentul arestării* ▫

K. se trezeşte într-o dimineață şi, din pat, sună să i se aducă micul dejun. În locul slujnicei, apar doi necunoscuți, bărbați normali, îmbrăcați normal, dar care se poartă din prima clipă atât de autoritar încât lui K. îi e cu neputință să nu simtă forța lor, puterea lor. Aşadar, deşi excedat, nu e în stare să-i dea afară, întrebând mai degrabă politicos: „Cine eşti dumneata?”

Încă de la bun început, comportamentul lui K. oscilează între slăbiciunea gata să se încline în faţa insolenţei intruşilor (care au venit să-l anunţe că e arestat) şi teama de a părea ridicol. De pildă, spune cu fermitate: „Nu vreau nici să rămân aici şi nici să-ţi mai aud glasul până nu mi te prezinţi."[20] Ar fi de-ajuns să scoatem aceste cuvinte din contextul lor ironic, să le luăm în sens literal (aşa cum cititorul meu a luat vorbele lui Banaka), şi K. ar deveni pentru noi (aşa cum era pentru Orson Welles care a transpus *Procesul* pe ecran) omul-care-se-revoltă-împotriva-violenţei. Dar e suficient să citim cu atenţie textul ca să vedem că acest om aşa-zis revoltat continuă să asculte de cei doi intruşi, care nu numai că nu catadicsesc să se prezinte, dar îi şi mănâncă micul dejun şi-l ţin în picioare, în cămaşă de noapte, în tot acest timp.

La capătul acestei scene de stranie umilire (K. le întinde mâna, iar ei refuză să i-o strângă), unul dintre bărbaţi îi spune lui K.: „Acum fără îndoială că vrei să mergi la bancă, nu?

— La bancă? întrebă K. Credeam că sunt arestat."

Iată-l din nou pe omul-care-se-revoltă-împotriva-violenţei! E sarcastic! Provocator! Aşa cum, de altfel, îl caracterizează şi Kafka:

„K. vorbea cam de sus căci, deşi inspectorul îl lăsase cu mâna întinsă, se simţea din ce în ce mai independent de oamenii aceştia, mai ales de când inspectorul se ridicase în picioare. Se juca cu ei. Avea intenţia să-i urmeze până la poartă, dacă plecau, şi să-i îndemne să-l aresteze."

---

[20] Citatele urmează ediţia: Franz Kafka, Procesul, trad. rom. Gellu Naum, Minerva, 1977. (N. t.)

E aici o foarte subtilă ironie: deşi capitulează, K. vrea să se arate puternic, vrea să arate că „se joacă cu ei", că-i ia peste picior, prefăcându-se, în batjocură, că-şi ia în serios arestarea; capitulează, dar îşi interpretează imediat capitularea în aşa fel încât să-şi poată păstra demnitatea în propriii ochi.

La început, Kafka a fost citit cu o expresie tragică pe chip. Apoi s-a aflat că, citindu-le prietenilor săi primul capitol din *Procesul,* Kafka i-a făcut pe toţi să râdă. Toată lumea a început atunci să se forţeze să râdă, fără să ştie prea bine de ce. La urma urmei, ce e aşa de comic în acest capitol? Comportamentul lui K. Dar prin ce e comic acest comportament?

Întrebarea asta îmi aminteşte de anii petrecuţi la facultatea de artă cinematografică din Praga. Cu prilejul consiliilor profesorale, împreună cu un prieten, mă uitam cu o maliţioasă simpatie la unul dintre colegii noştri, scriitor de vreo cincizeci de ani, om subtil şi corect, pe care-l suspectam însă de o enormă şi irepresibilă laşitate. Visam amândoi la următoarea situaţie pe care (din păcate!) n-am reuşit niciodată s-o provocăm:

Unul dintre noi trebuia să-i strige, din senin, în mijlocul consiliului: „în genunchi!"

La început, n-ar fi înţeles ce vrem; mai exact, în timorarea lui lucidă, ar fi înţeles numaidecât, dar ar fi crezut că poate să câştige timp prefăcându-se că nu înţelege.

Am fi fost siliţi atunci să ridicăm tonul: „în genunchi!"

În clipa aia nu s-ar mai fi putut preface că nu înţelege. Ar fi fost gata să asculte, rămânându-i o singură problemă de rezolvat: cum s-o facă? Cum să cadă-n genunchi, aici, sub privirile tuturor colegilor, fără să se umilească? Ar fi căutat cu disperare o soluţie comică cu care să însoţească

îngenuncherea: „îmi permiteți, stimații mei colegi, ar fi spus în cele din urmă, să-mi pun o pernă sub genunchi?

— În genunchi şi ține-ți gura!”

Colegul s-ar fi executat împreunându-şi mâinile şi aplecând uşor capul spre stânga: „Stimați colegi, dacă ați studiat cum se cuvine pictura Renaşterii, iată cum l-a pictat Rafael pe Sfântul Francisc din Assisi.”

În fiecare zi închipuiam noi variante ale acestei scene încântătoare, inventând alte şi alte formule spirituale prin care colegul nostru urma să încerce să-şi salveze demnitatea.

*Al doilea proces împotriva lui Josef K.*

Spre deosebire de Orson Welles, primii interpreți ai lui Kafka erau departe de a-l socoti pe K. drept un nevinovat care se revoltă împotriva arbitrariului. Pentru Max Brod, nu încăpea nici o îndoială, Josef K. era vinovat. Dar ce a făcut? Potrivit lui Brod *(Deznădejde şi mântuire în opera lui Franz Kafka,* 1959), e vinovat de *Lieblosigkeit,* de incapacitatea sa de a iubi. „Joseph K. liebt niemand, er liebelt nur, deshalb muss er sterben.” Josef K. nu iubeşte pe nimeni, flirtează doar, aşadar trebuie să moară. (Să ne amintim veşnic de sublima tâmpenie a acestei fraze!) Brod furnizează pe loc două dovezi ale acestei *Lieblosigkeit*: după cum se arată într-un capitol neîncheiat şi eliminat din roman (publicat de obicei în anexă), au trecut trei ani de când Josef K. nu şi-a mai văzut mama; îi trimite doar bani, interesându-se de sănătatea ei la un văr; (stranie asemănare: Meursault, din *Străinul,* e şi el acuzat că nu-şi iubeşte mama). A doua dovadă este relația lui cu domnişoara Bürstner, relație caracterizată, potrivit lui Brod, prin „sexualitatea cea mai josnică” *(die niedrigste Sexualität).* „Obnubilat de sexualitate, Josef K. nu vede în femeie o ființă omenească.”

În prefața sa la ediția praghezã a *Procesului* din 1964, germanistul ceh Edouard Goldstücker l-a condamnat pe K. cu o severitate similară, chiar dacă vocabularul său nu era marcat, ca al lui Brod, de teologie, ci de sociologie de inspirație marxistă: „Josef K. e vinovat fiindcă a îngăduit ca viața lui să devină mecanică, să se automatizeze, să se alieneze, să se adapteze la ritmul stereotip al maşinăriei sociale, fiindcă s-a lăsat văduvit de tot ce era omenesc; astfel, K. a încălcat legea sub care, potrivit lui Kafka, stă tot ce e omenesc şi care spune: «Fii uman.»" După ce a fost supus unui cumplit proces Stalinist, în care a fost acuzat de delicte imaginare, Goldstücker a stat, în anii '50, patru ani la închisoare. Mă întreb: cum a putut, el însuşi victimă a unui proces, să intenteze, după aproape zece ani, un alt proces împotriva unui alt acuzat la fel de puțin vinovat ca şi el?

Potrivit lui Alexandre Vialatte (*Istoria secretă a Procesului*, 1947), procesul din romanul lui Kafka este cel pe care Kafka şi-l intentează lui însuşi, K. nefiind decât alter-egoul său: Kafka rupsese logodna cu Felice, iar viitorul socru „venise special de la Malmö pentru a-l judeca pe vinovat. Camera de la hotelul Ascania în care se petrecea scena (în iulie 1914) îi apărea lui Kafka drept un tribunal. [...] A doua zi, s-a apucat de Colo*nia penitenciară şi* de Proc*esul. Des*pre crima lui Kafka nu ştim nimic, iar morala curentă îl absolvă. Şi totuşi, «nevinovăția» lui e diabolică. [...] K. a încălcat într-un chip misterios legile unei misterioase justiții care n-are nimic de-a face cu a noastră. [...] Judecătorul este doctor Kafka, acuzatul este doctor Kafka. El se declară vinovat de nevinovăție diabolică."

În timpul primului proces (cel povestit de Kafka în romanul său), tribunalul îl acuză pe K. *fără să specifice delictul.* Kafkologii nu se miră că cineva poate fi acuzat fără a se spune de ce anume şi nu se grăbesc să mediteze asupra

acestei situații inedite, care n-a fost niciodată examinată în vreo operă literară, în loc de asta, se apucă să joace rolul procurorilor într-un nou proces pe care-l intentează ei înşişi împotriva lui K., încercând de data asta să identifice adevărata vină a acuzatului. Brod: e incapabil să iubească! Goldstücker: a consimțit ca viața lui să devină mecanică! Vialatte: a rupt logodna! Trebuie să le recunoaştem meritul: procesul lor împotriva lui K. este la fel de kafkian ca şi primul. Fiindcă dacă în primul proces K. nu e acuzat de *nimic*, în al doilea este acuzat de *orice,* ceea ce înseamnă acelaşi lucru, căci în ambele cazuri un lucru e cert: K. este vinovat nu fiindcă a comis un delict, ci fiindcă a fost acuzat. E acuzat, deci trebuie să moară.

## ▫ *Culpabilizare* ▫

Nu există decât o singură metodă de a înțelege romanele lui Kafka. Să le citim aşa cum citim romanele. În loc să căutăm în personajul K. un misterios mesaj cifrat, să urmărim atent comportamentul personajelor, vorbele lor, gândurile lor, şi să încercăm să ni le înfățişăm în fața ochilor. Dacă citim *Procesul* în acest fel, suntem, încă de la bun început, intrigați de strania reacție a lui K. în fața acuzației: fără să fi făcut nimic rău (sau fără să ştie ce rău a făcut), K. începe să se comporte din prima clipă ca un vinovat. Se simte vinovat. I-a fost inculcată vinovăția. A fost *culpabilizat*.

Altădată, între „a fi vinovat” şi „a se simți vinovat” relația era foarte simplă: se simte vinovat cine e vinovat. Într-adevăr, cuvântul „a culpabiliza” e relativ recent; în franceză a fost utilizat pentru prima oară în 1966 datorită psihanalizei şi inovațiilor sale terminologice; substantivul derivat din acest verb („culpabilizare”) a fost creat doi ani mai târziu, în 1968. Or, cu mult înainte, situația culpabilizării, neexplorată până atunci, a fost expusă, descrisă, dezvoltată în romanul lui

Kafka, prin personajul K., şi anume în diferitele stadii ale evoluției sale:

*Stadiul 1: Lupta zadarnică pentru demnitatea pierdută.* Un om acuzat în chip absurd şi care nu se îndoieşte încă de nevinovăția lui se simte stingherit constatând că se comportă de parcă ar fi vinovat. A te comporta ca un vinovat fără să fii are ceva umilitor, şi tocmai asta se străduieşte omul să ascundă. Această situație expusă în prima scenă a romanului e condensată, în capitolul următor, într-o glumă de o enormă ironie:

O voce necunoscută îi telefonează lui K.: urmează să fie anchetat duminica viitoare într-o casă dintr-un cartier mărginaş. Fără ezitare, K. se hotărăşte să se prezinte la anchetă. Din supunere? De teamă? O, nu, automistificarea funcționează automat: vrea să se prezinte ca să sfârşească odată cu pisălogii care-l fac să piardă timpul cu procesul lor stupid („i se părea absolut necesar să procedeze aşa, acum când acțiunea fusese pornită şi când el trebuia să facă față situației. Trebuia ca acest prim interogatoriu să fie şi ultimul"). Imediat după asta, directorul său îl invită să-i facă o vizită în aceeaşi duminică. Invitația e importantă pentru cariera lui K. va renunța aşadar la ridicola convocare? Nu; refuză invitația directorului fiindcă, deşi nu vrea să recunoască, este deja robul procesului.

Prin urmare, duminică se duce la anchetă. Îşi dă seama că vocea care i-a dat adresa la telefon a uitat să-i indice ora. Nu contează; simte că trebuie să se grăbească şi *aleargă* (da, literalmente, aleargă, în germană: *er lief)* străbătând tot oraşul. Aleargă ca să ajungă la timp, deşi nu i-a fost indicată nici o oră. Să admitem că are motivele lui de a ajunge cât mai devreme; dar în acest caz, în loc să alerge, de ce nu ia tramvaiul, care trece de altfel chiar pe strada respectivă? Iată de ce: K. refuză să ia tramvaiul fiindcă „n-

avea deloc chef să se umilească în fața comisiei de anchetă printr-un exces de punctualitate". Aleargă spre tribunal, dar aleargă ca un om mândru care nu se înjoseşte niciodată.

*Stadiul 2: Măsurarea forțelor.* Ajunge în sfârşit în sala unde este aşteptat: „Aşadar, [...] dumneata eşti zugrav", îi spune judecătorul, iar K., în fața publicului care umple sala, răspunde cu brio la ridicola confuzie: „Nu, sunt prim procurist la o mare bancă", batjocorind apoi, într-un lung discurs, incompetența tribunalului. Încurajat de aplauze, se simte puternic şi, potrivit bine-cunoscutului clişeu al acuzatului transformat în acuzator (Welles, total opac la ironia kafkiană, s-a lăsat păcălit de acest clişeu), îşi sfidează judecătorii. Primul şoc survine când, descoperind insignele pe gulerele tuturor participanților, înțelege că publicul pe care credea că-l seduce este alcătuit doar din „funcționari ai justiției [...] v-ați adunat toți aici ca să mă auziți şi să mă spionați". Apoi pleacă, iar judecătorul de instrucție îl aşteaptă la uşă ca să-l prevină: „Vreau numai să-ți atrag atenția [...] că astăzi te-ai păgubit singur, [...] de avantajul pe care un interogatoriu îl reprezintă oricând pentru un arestat." K. exclamă: „Bandă de golani! [...] vă dăruiesc toate interogatoriile!"

Nu vom înțelege nimic din scena aceasta dacă n-o vom privi în relația ei ironică cu ceea ce urmează imediat după exclamația revoltată a lui K. din finalul capitolului. Iată primele fraze ale capitolului următor: „În săptămâna care urmă, K. aşteptă zi de zi o nouă convocare; nu-şi putea închipui că renunțarea la interogatorii îi fusese socotită ca definitivă şi, cum nu primi nimic până sâmbătă seară, presupuse că ar fi convocat în mod tacit pentru duminică, la aceeaşi oră şi în acelaşi loc. De aceea, duminică dimineața se duse din nou acolo..."

*Stadiul 3: Socializarea procesului.* Într-o zi, unchiul lui K. vine de la țară, alarmat de procesul intentat nepotului său. Fapt demn de observat: procesul e cât se poate de secret, clandestin, am spune, şi totuşi toată lumea este la curent. Alt fapt demn de observat: nimeni nu se îndoieşte de vinovăția lui K. Societatea a adoptat deja acuzația, adăugându-i povara aprobării sale tacite (sau a non-dezacordului său). Ne-am putea aştepta la o mirare indignată: „Cum au putut să te acuze? Pentru care delict, de fapt?" Or, unchiul nu se miră. E doar speriat la gândul consecințelor pe care procesul îl va avea pentru întreaga familie.

*Stadiul 4: Autocritică.* Pentru a se apăra împotriva procesului care refuză să formuleze acuzația, K. sfârşeşte prin a căuta el însuşi vina. Unde se ascunde? Cu siguranță, undeva în biografia lui. „Trebuia să-ți recapitulezi întreaga viață, până la cele mai mici amănunte, şi s-o expui cu toate colțişoarele ei, s-o discuți sub toate aspectele."

Situația e departe de a fi ireală: într-adevăr, o femeie simplă, urmărită de ghinion, se va întreba: cu ce am greşit? şi va începe să-şi scormonească trecutul, examinându-şi nu doar faptele, ci şi vorbele şi gândurile tainice, ca să înțeleagă mânia Domnului.

Pentru a numi această atitudine, practica politică a comunismului a creat cuvântul *autocritică* (cuvânt utilizat în franceză, în sensul său politic, către 1930; Kafka nu-l folosea). Utilizarea care s-a dat acestui cuvânt nu corespunde exact etimologiei sale. Aici nu-i vorba să *te* critici (să desparți laturile bune de cele de cele rele cu intenția de a îndrepta defectele), ci *să-ți găseşti vina* pentru a-l ajuta pe acuzator, pentru a-ți accepta şi aproba acuzația.

*Stadiul 5: Identificarea dintre victimă şi călău.* În ultimul capitol, ironia lui Kafka îşi atinge cumplita culme: doi domni

în redingotă se prezintă la K. şi-l scot în stradă. La început, K. se opune, dar curând îşi spune: „Singurul lucru pe care îl mai pot face acum [...] este să-mi păstrez până la capăt claritatea minții [...] să dovedesc oare acum că n-am învățat nimic dintr-un an de proces? Să plec oare ca un imbecil care n-a fost niciodată în stare să înțeleagă nimic?

Apoi, vede în depărtare doi polițişti care-şi făceau rondul obişnuit. Unul dintre ei se apropie de grupul care i se pare suspect. În acest moment, din proprie inițiativă, K. îi duce înainte cu forța pe cei doi domni, începând chiar să alerge cu ei ca să scape de polițiştii care, totuşi, ar putea să stânjenească, ba chiar, cine ştie? să împiedice execuția care-l aştepta.

În sfârşit, cei trei ajung la destinație; domnii se pregătesc să-l înjunghie, şi în această clipă lui K. îi trece prin minte un gând (ultima sa autocritică): „K. ştia foarte bine că datoria lui ar fi fost să ia el însuşi cuțitul [...] şi să şi-l înfigă în trup." Şi îşi deplânge slăbiciunea: „Dacă nu putea să-şi susțină rolul până la capăt, dacă nu putea să scutească autoritățile de toată munca, răspunderea pentru această ultimă vină o purta cel care îi refuzase restul forțelor necesare ca s-o facă."

*Cât timp poate fi socotit omul identic cu sine?*

Identitatea personajelor lui Dostoievski constă în ideologia lor personală care, într-un mod mai mult sau mai puțin direct, le determină comportamentul. Kirilov, din *Demonii,* e total absorbit de filosofia sinuciderii pe care o socoteşte suprema manifestare a libertății. Kirilov: un gând devenit om. Dar omul, în viața reală, e oare într-adevăr o proiecție atât de nemijlocită a ideologiei sale personale? În *Război şi Pace,* personajele lui Tolstoi (mai ales Pierre Bezuhov şi Andrei Bolkonski) au şi ele o viață intelectuală foarte bogată, foarte amplă, dar ea e schimbătoare, proteiformă, drept care

e cu neputință să le definim prin propriile lor idei, diferite în fiecare fază a vieții lor. Tolstoi ne oferă deci o altă concepție despre ceea ce este omul: un itinerar; un drum sinuos; o călătorie ale cărei faze succesive sunt nu doar diferite, ci reprezintă adesea negarea totală a fazelor precedente.

Am spus *drum,* şi acest cuvânt riscă să ne inducă în eroare, fiindcă imaginea drumului evocă un capăt. Or, către ce capăt duc aceste drumuri care nu sfârşesc decât din întâmplare, întrerupte de hazardul unei morți? E adevărat că, la sfârşit, Pierre Bezuhov ajunge la atitudinea ce pare a fi stadiul ideal şi final: crede atunci că e zadarnic să cauți mereu un sens vieții tale, să te bați pentru o cauză sau alta; Dumnezeu e pretutindeni, în întreaga viață, în viața de toate zilele, e suficient deci să trăieşti ce este de trăit şi s-o faci cu dăruire: şi Pierre, fericit, se consacră soției şi familiei. Reprezintă asta oare țelul atins? Este atinsă aici culmea care face ca, a posteriori, toate etapele precedente ale călătoriei să devină simple trepte ale unei scări? Dacă aşa ar sta lucrurile, romanul lui Tolstoi şi-ar pierde ironia esențială, apropiindu-se de o lecție de morală romanțată. Dar nu aşa stau lucrurile. În *Epilog,* care rezumă faptele petrecute opt ani mai târziu, îl vedem pe Bezuhov părăsindu-şi căminul şi soția vreme de o lună şi jumătate, pentru a se consacra la Petersburg unei activități politice semiclandestine. Este aşadar din nou gata să caute un sens vieții sale, să se bată pentru o cauză. Drumurile nu sfârşesc şi n-au o țintă.

Am putea spune că diferitele faze ale unui itinerar se află, unele față de altele, într-un raport ironic, în imperiul ironiei, domneşte egalitatea; asta înseamnă că nici o fază a itinerarului nu e moralmente superioară alteia. Aşternându-se pe treabă pentru a fi de folos patriei, Andrei Bolkonski vrea oare *să răscumpere păcatul* mizantropiei sale anterioare? Nu. Aici nu-i vorba de autocritică. În fiecare

etapă a drumului, şi-a concentrat toate forţele intelectuale şi morale pentru a-şi alege atitudinea, şi ştie acest lucru; cum ar putea deci să-şi reproşeze că n-a fost ce nu putea să fie? Şi aşa cum nu putem judeca diversele faze ale vieţii din punct de vedere moral, tot aşa nu le putem judeca nici din punctul de vedere al autenticităţii. E cu neputinţă de stabilit care din cei doi Bolkonski îşi era mai fidel sieşi: cel care s-a retras din viaţa publică sau cel ce i s-a dăruit.

Dacă diversele etape sunt atât de contradictorii, cum să aflăm care e numitorul lor comun? Care este esenţa comună ce ne permite să vedem în Bezuhov ateul şi în Bezuhov credinciosul unul şi acelaşi personaj? Unde se află esenţa stabilă a unui „eu"? Şi care e responsabilitatea morală a lui Bolkonski nr. 2 faţă de Bolkonski nr. 1? Bezuhov inamic al lui Napoleon trebuie oare să răspundă pentru Bezuhov care-i era cândva admirator? Care este intervalul de timp în care un om poate fi socotit identic cu sine?

Numai romanul poate scruta, *în concreto,* acest mister, unul dintre cele mai mari din câte îi sunt date omului să cunoască; şi Tolstoi a făcut-o pesemne cel dintâi.

## ▫ *Conspiraţia detaliilor* ▫

Metamorfozele personajelor lui Tolstoi apar nu ca o lungă evoluţie, ci ca o iluminare subită. Pierre Bezuhov se transformă din ateu în credincios cu o uimitoare uşurinţă. E de ajuns pentru asta zguduirea despărţirii de soţie şi discuţia purtată, la o staţie de poştalion, cu un francmason. Uşurinţa aceasta nu se datorează unei versatilităţi superficiale. Ea lasă mai degrabă să se ghicească pregătirea schimbării vizibile printr-un proces ascuns, inconştient, care izbucneşte dintr-odată la lumina zilei.

Grav rănit pe câmpul de luptă de la Austerlitz, Andrei Bolkonski îşi revine în simţiri. În acel moment, întregul său

univers de tânăr sclipitor se răstoarnă: nu datorită unei reflecții raționale, logice, ci datorită unei simple confruntări cu moartea şi unei lungi priviri aruncate spre cer. Asemenea detalii (o privire aruncată spre cer) joacă un rol foarte însemnat în clipele hotărâtoare pe care le trăiesc personajele lui Tolstoi.

Mai târziu, ieşind din adâncul lui scepticism, Andrei se întoarce la viața activă. Schimbarea este precedată de o lungă discuție purtată cu Pierre pe un pod plutitor, în timpul trecerii unui râu. Fiind în acel moment (acesta era stadiul momentan al evoluției sale) pozitiv, optimist, altruist, Pierre se împotriveşte scepticismului mizantrop al lui Andrei. Dar pe parcursul discuției lor el se arată mai degrabă naiv, debitează clişee, iar cel care sclipeşte din punct de vedere intelectual este Andrei. Mai importantă însă decât vorbele lui Pierre e tăcerea care urmează discuției lor: „Trecând de pe bac pe mal, îşi ridică ochii la cerul spre care îi arătase Pierre; şi, pentru întâia dată după Austerlitz, văzu iar înaltul cerului veşnic, pe care-l văzuse odinioară, pe când zăcea întins pe câmpia de ia Austerlitz, şi simți, cu bucurie dureroasă, că în suflet i se trezeşte ceva de multă vreme adormit, ceva frumos, care era tot ce avea mai bun în el."[21] Senzația este scurtă şi se topeşte numaidecât, dar Andrei ştie „că sentimentul acesta, *pe care nu era în stare să-l dezvolte*, *era viu în el".* Şi într-o bună zi, mult mai târziu, ca un balet de scântei, o *conspirație a detaliilor* (o privire către frunzişul unui stejar, glasuri însuflețite de fete auzite din întâmplare, amintiri neaşteptate) aprinde acel sentiment (care „era viu în el"), înflăcărându-l. Fericit în sihăstria lui nu mai departe decât cu o zi în urmă, Andrei

[21] Citatele urmează ediția: Lev Tolstoi, Război şi pace, vol. III-IV, trad. rom. Ion Frunzetti şi N. Parocescu, Univers, 1969. (N. t.

hotărăşte brusc „să plece la Petersburg, şi chiar să-şi caute acolo o slujbă [...] Şi prinţul Andrei se plimba îndelung prin odaie cu mâinile la spate, când posomorât, când zâmbitor, după firul gândurilor sale, care frământau deopotrivă *ideile acelea nesăbuite, pe care nu le împărtăşise niciodată nimănui şi pe care le ţinuse tăinuite ca pe o crimă – cele vorbite atunci cu Pierre, cele în legătură cu gloria*, *cu fata din fereastră, cu stejarul, cu frumuseţea femeiască şi cu dragostea,* idei care-i schimbaseră tot cursul vieţii. Dacă în asemenea momente intra cumva la dânsul cineva, se arăta deosebit de rece, de ferm şi de aspru, dar mai ales de o logică supărătoare. [...] ca şi cum ar fi vrut să pedepsească [cu această logică riguroasă] pe cineva pentru misterioasa şi ilogica acti*vitate ce se desfăşura într-însul". (Am* subliniat expresiile cele mai semnificative, M.K.) (Să ne amintim: o conspiraţie asemănătoare de detalii, urâţenia chipurilor întâlnite, vorbele auzite întâmplător în compartimentul de tren, amintiri neaşteptate, declanşează, în următorul roman al lui Tolstoi, hotărârea Annei Karenina de a se sinucide.)

Altă mare schimbare în lumea lăuntrică a lui Andrei Bolkonski: rănit mortal în bătălia de la Borodino, întins pe masa de operaţie a unei tabere militare, este brusc năpădit de o stranie senzaţie de linişte şi împăcare, de un sentiment de fericire care nu-l va mai părăsi; sentimentul de fericire e cu atât mai straniu (şi cu atât mai frumos) cu cât scena este de o extraordinară cruzime, plină de detalii de o cumplită precizie despre chirurgia unei epoci ce nu cunoştea anestezia; şi lucrul cel mai straniu în această stare stranie: ea este provocată de o amintire neaşteptată şi ilogică: când infirmierul îi scoate hainele, „timpul celei mai îndepărtate copilării îi reveni în minte prinţului Andrei". Şi câteva fraze mai jos: „După chinurile suferite, prinţul Andrei se simţea cuprins de o stare de beatitudine pe care de mult n-o mai încercase. Cele mai frumoase şi mai fericite clipe ale vieţii

lui, mai ales timpul cel mai îndepărtat al copilăriei, când îl dezbrăcau şi îl culcau în pătucul lui, când dădaca veghea asupră-i, cântându-i cântece de leagăn, când, afundându-şi capul în pernă, se simțea fericit doar la gândul că trăieşte – toate se prezentau acum închipuirii lui, şi nu ca nişte năluciri ale trecutului, ci aievea." Abia mai târziu îl observă Andrei, pe o masă alăturată, pe rivalul său, seducătorul Nataşei, Anatol, căruia un doctor tocmai îi tăia un picior.

Lectura curentă a acestei scene: „Andrei, rănit, îl vede pe rivalul său cu un picior amputat; spectacolul îl umple de o imensă milă pentru el şi pentru om în general." Dar Tolstoi ştie că asemenea revelații subite nu se datorează unor cauze atât de evidente şi de logice. O curioasă imagine fugară (amintirea din prima copilărie când era dezbrăcat la fel cum îl dezbrăcase infirmierul) declanşează totul, noua sa metamorfoză, noua lui viziune asupra lucrurilor. Câteva clipe mai târziu, miraculosul detaliu e desigur uitat de Andrei însuşi, după cum este probabil uitat imediat de majoritatea cititorilor care citesc romanul la fel de neatent şi de prost cum îşi „citesc" propria viață.

Şi încă o mare schimbare, de data asta a lui Pierre Bezuhov care ia hotărârea să-l ucidă pe Napoleon, hotărâre precedată de următorul episod: află de la prietenii lui francmasoni că, în capitolul treisprezece din Apocalipsă, Napoleon e identificat cu Anticristul: „Cine are pricepere să socotească numărul fiarei; căci este număr de om. Şi numărul ei este şase sute şaizeci şi şase..." Dacă traducem alfabetul francez în cifre, cuvintele *l'empereur Napoléon* dau numărul 666. „Profeția aceasta îl impresionă foarte pe Pierre, şi el îşi punea adesea întrebarea: ce anume va pune capăt puterii fiarei, adică a lui Napoleon, şi pe baza aceluiaşi procedeu, al înlocuirii literelor cu cifre şi al calculelor, încercă să găsească răspuns la întrebarea ce-l preocupa. El scrise drept răspuns la această întrebare vorbele: *l'Empereur*

*Alexandre? La nation Russe?* Socoti literele, dar suma cifrelor ieşea ori mai mare, ori mai mică decât 666. Odată, pe când se ocupa cu aceste calcule, îşi scrise numele său – *Comte Pierre Bésouhoff;* suma cifrelor nu-i ieşi însă, nici de data asta. Schimbând ortografia, puse litera *z* în loc de *s*, adăugă particula *de*, mai adăugă şi articolul *le* şi tot nu obţinu rezultatul dorit. Atunci îi trecu prin minte că dacă într-adevăr răspunsul la această întrebare s-ar reduce la numele său, atunci de bună seamă în răspuns trebuia să fie pomenită şi naţionalitatea. Scrise *Le Russe Bésuhof* şi, calculând cifrele, obţinu 671. Numai cifra 5 era de prisos; 5 înseamnă «e», acelaşi «e» care era omis din articolul dinaintea cuvântului *l'Empereur.* Eliminând întocmai la fel pe «e», lucru de altfel incorect, Pierre obţinu răspunsul căutat: *l'Russe Bésuhof,* egal cu 666. Descoperirea aceasta îl tulbură."

Meticulozitatea cu care Tolstoi descrie toate modificările ortografice efectuate de Pierre asupra numelui său ca să ajungă la numărul 666 este de un comic irezistibil: *l'Russe* este un minunat gag ortografic. Pot oare hotărârile grave şi curajoase ale unui bărbat fără îndoială inteligent şi simpatic să-şi aibă rădăcinile într-o tâmpenie?

Dar ce vă închipuiaţi dumneavoastră despre om? Ce vă închipuiaţi despre dumneavoastră înşivă?

## ▫ *Schimbarea opiniei ca potrivire cu spiritul vremii* ▫

Într-o bună *zi,* o prietenă franţuzoaică mă anunţă radioasă: „S-a zis cu Leningradul! Ne-ntoarcem la vechiul Sankt Petersburg!" Pe mine, rebotezarea oraşelor şi a străzilor nu m-a entuziasmat niciodată. Sunt cât pe ce să i-o spun, dar mă opresc în ultima clipă: în privirea ei fermecată de

fascinantul mers al Istoriei, descopăr de pe-acum un dezacord şi n-am chef să intru într-o dispută, cu atât mai mult cu cât în aceeaşi clipă îmi amintesc un episod pe care ea l-a uitat cu siguranță. Aceeaşi prietenă ne vizitase cândva, pe soția mea şi pe mine, la Praga, după invazia rusească, în 1970 sau 1971, când amândoi ne aflam în dificila situație de proscrişi. Era, din partea unei franțuzoaice, o dovadă de solidaritate pentru care voiam s-o răsplătim încercând s-o amuzăm. Soția mea i-a povestit istorioara comică (de altminteri, în chip straniu profetică) a unui bogătaş american instalat într-un hotel moscovit. Bogătaşul e întrebat: „Ați fost să-l vedeți pe Lenin la mausoleu?" La care el răspunde: „Am pus să mi-i aducă la hotel pentru zece dolari." Chipul invitatei noastre s-a crispat. Fiind de stânga (mai e şi astăzi încă), privea invadarea Cehoslovaciei ca pe trădarea unor idealuri scumpe şi i se părea de neconceput ca victimele cărora voia să le exprime simpatia ei să-şi bată joc de idealurile trădate. „Nu mi se pare deloc comic", a spus ea cu răceală, şi doar statutul nostru de persecutați ne-a ferit de o ruptură.

Aş putea povesti nenumărate istorioare de genul ăsta. Asemenea schimbări de opinie nu privesc doar politica, ci şi moravurile în general, admirația urmată de dispreț pentru „noul roman", puritanismul revoluționar urmat de pornografia libertară, ideea Europei discreditate ca reacționară şi neocolonialistă de către cei care au fluturat-o apoi ca pe un drapel al Progresului etc. Mă întreb: oare îşi amintesc sau nu toți oamenii ăştia de atitudinile lor trecute? Țin minte istoria acestor schimbări? Nu că m-ar indigna să-i văd pe oameni schimbându-şi opiniile. Bezuhov, fost admirator al lui Napoleon, îi devine asasin virtual, şi mi-e simpatic şi într-un caz, şi în celălalt. O femeie care-l venera pe Lenin în 1971 n-are dreptul să se bucure în 1991 că Leningradul nu se mai numeşte Leningrad? Ba are,

bineînțeles. Totuşi, schimbarea ei e diferită de cea a lui Bezuhov.

Bezuhov sau Bolkonski se confirmă ca indivizi exact atunci când lumea lor interioară se schimbă; exact atunci devin surprinzători; devin diferiți; exact atunci prinde aripi libertatea lor şi, odată cu ea, identitatea propriului lor eu; sunt clipe de poezie pe care le trăiesc cu atâta intensitate, că întreaga lume goneşte către ei cu un alai înaripat de detalii miraculoase. La Tolstoi, omul este cu atât mai mult el însuşi, este cu atât mai mult individ, cu cât are puterea, fantezia, inteligența să se transforme.

În schimb, cei pe care-i văd schimbându-şi atitudinea față de Lenin, de Europa etc. Îşi dezvăluie lipsa de individualitate. Schimbarea în cauză nu este nici creația, nici invenția lor, nici capriciu, nici surpriză, nici reflecție, nici nebunie; e lipsită de poezie; nu e decât o prozaică potrivire cu spiritul schimbător al Istoriei. De aceea nici nu-şi dau seama de ea; în cele din urmă, rămân mereu aceiaşi: mereu de partea adevărului, gândind mereu ceea ce trebuie să gândeşti în mediul lor; se schimbă nu ca să se apropie de vreo esență a eului lor, ci pentru a se confunda cu ceilalți; schimbarea le permite să rămână neschimbați.

Pot să spun acelaşi lucru şi altfel: îşi schimbă ideile în funcție de tribunalul invizibil aflat şi el în curs de a-şi schimba ideile; schimbarea lor nu este deci decât un pariu cu ceea ce tribunalul va proclama mâine drept adevăr. Mă gândesc la tinerețea pe care am trăit-o în Cehoslovacia. Scăpați de seducția de primă instanță a comunismului, simțeam fiecare pas mărunt îndreptat împotriva doctrinei oficiale drept un act de curaj. Protestam împotriva persecuției credincioşilor, apăram arta modernă proscrisă, contestam tâmpenia propagandei, criticam dependența noastră față de Rusia etc. Făcând toate astea, riscam ceva,

nu mare lucru, dar riscam totuşi, iar acest pericol (mic) ne dădea o plăcută satisfacţie morală. Într-o zi, mi-a venit o idee cumplită: nu cumva revoltele noastre erau dictate nu de o libertate interioară, nu de curaj, ci de dorinţa de a fi pe placul celuilalt tribunal care, din umbră, îşi pregătea deja şedinţele de judecată?

## ▫ *Ferestre* ▫

Nu se poate merge mai departe decât a mers Kafka în *Procesul*; el a creat imaginea extrem de poetică a unei lumi extrem de a-poetice. Prin „lume extrem de a-poetică" înţeleg: lumea în care nu mai e loc pentru libertatea individuală, pentru originalitatea individului, în care omul este doar un instrument al forţelor extraumane: al birocraţiei, al tehnicii, al Istoriei. Prin „imagine extrem de poetică" înţeleg: fără să-i schimbe esenţa şi caracterul a-poetic, Kafka a transformat, a remodelat această lume prin imensa lui fantezie de poet.

K. e total absorbit de situaţia procesului în care a fost silit să intre; n-are pic de timp să se gândească la altceva. Şi totuşi, chiar şi în situaţia asta fără ieşire există ferestre care se deschid brusc, pentru o clipă. El nu poate scăpa prin aceste ferestre, care se întredeschid şi se închid la loc numaidecât; dar cel puţin poate vedea, într-o străfulgerare, poezia lumii de afară, poezia care, în ciuda a tot, există ca o posibilitate mereu prezentă şi trimite în viaţa lui de om hăituit un mic reflex argintiu.

Asemenea scurte deschideri sunt, de pildă, privirile lui K.: ajunge pe strada din cartierul unde a fost convocat pentru primul său interogatoriu. Cu o clipă înainte, încă mai alerga ca să ajungă la timp. Acum se opreşte. Se află pe stradă şi, uitând pentru câteva clipe de proces, priveşte în jur: „Majoritatea ferestrelor erau ocupate de bărbaţi care stăteau în cămăşi, cu mânecile suflecate şi fumau, sau îşi rezemau

cu grijă şi cu duioşie pruncii de marginea pervazurilor. La celelalte ferestre se înălțau maldăre de cearşafuri, plăpumi, pături şi perne, peste care se ivea din când în când capul zburlit al vreunei femei." Apoi intră în curte: „Lângă el, pe o ladă, un bărbat desculț citea ziarul. Mai încolo, doi băieți se dădeau în leagăn, într-o roabă. În fața cişmelei stătea în picioare o fată firavă, îmbrăcată într-un fel de cămaşă de noapte, şi se uita la K. în timp ce i se umplea găleata."

Aceste fraze mă duc cu gândul la descrierile lui Flaubert: concizie; plenitudine vizuală; simț al detaliilor, fără ca vreunul să țină de clişeu. Forța descrierii te face să simți măsura în care Kafka e însetat de real, aviditatea cu care soarbe lumea eclipsată, cu doar o clipă mai devreme, de grijile procesului. Din păcate, pauza e scurtă, în clipa următoare K. nu va mai avea ochi pentru fata firavă în cămaşă de noapte a cărei găleată se umple cu apă: şuvoiul procesului îl poartă mai departe.

Cele câteva situații erotice din roman sunt şi ele ca nişte ferestre întredeschise fugitiv: K. nu întâlneşte decât femei legate într-un fel sau altul de procesul său: domnişoara Bürstner, de pildă, vecina lui, în odaia căreia a avut loc arestarea; K. îi povesteşte, tulburat, ce s-a petrecut, iar la sfârşit, lângă uşă, reuşeşte s-o strângă în brațe: „Şi prinzând-o în brațe o sărută pe gură, apoi pe toată fața, ca un animal *însetat* care hăpăie cu limba apa izvorului, găsită în sfârşit." Subliniez cuvântul „însetat", semnificativ pentru omul care şi-a pierdut viața normală şi nu poate comunica cu ea decât pe furiş, printr-o fereastră.

În timpul primului interogatoriu, K. se apucă să țină un discurs, dar în scurt timp e deranjat de un eveniment ciudat: în sală se află nevasta aprodului, pe care un student urât, slăbănog, reuşeşte s-o trântească pe jos şi să facă dragoste cu ea în mijlocul asistentei. Odată cu această

incredibilă întâlnire de evenimente incompatibile (sublima poezie kafkiană, grotescă şi neverosimilă!), iată că se deschide o nouă fereastră către peisajul aflat departe de proces, către vesela vulgaritate, vesela libertate vulgară, ce i-a fost confiscată lui K.

Această poezie kafkiană îmi aminteşte, prin opoziție, de un alt roman care reprezintă şi el povestea unei arestări şi a unui proces: *1984* al lui Orwell, cartea care a servit decenii de-a rândul drept reper constant profesionişti lor antitotalitarismului. În acest roman, care se vrea un portret înfricoşător al unei imaginare societăți totalitare, nu există ferestre; nu se zăreşte în el fata firavă a cărei găleată se umple cu apă; acest roman este închis ermetic față de poezie; roman? mai degrabă idee politică deghizată în roman; idee lucidă şi justă, fără doar şi poate, dar deformată de însăşi deghizarea ei romanescă, ce o face inexactă şi aproximativă. Dar dacă forma romanescă întunecă ideea lui Orwell, îi oferă ea măcar ceva în schimb? Luminează misterul situațiilor umane la care nu au acces nici sociologia, nici politologia? Nu: situațiile şi personajele sunt de o platitudine fără seamăn. Este, atunci, justificată măcar ca vulgarizare a unor idei bune? Nici atât. Fiindcă ideile puse în roman nu mai acționează ca idei, ci ca roman, iar în cazul lui *1984* acționează ca roman *prost*, cu întreaga influență nefastă pe care o poate exercita un roman prost.

Influența nefastă a romanului lui Orwell constă în implacabila reducție a unei realități la aspectul ei pur politic şi în reducția acestui aspect însuşi la caracterul său exemplar negativ. Refuz să iert această reducție sub pretext că era utilă ca propagandă în lupta purtată împotriva răului totalitar. Fiindcă acest rău este tocmai reducerea vieții la politică şi a politicii la propagandă. Astfel, în ciuda intențiilor sale, romanul lui Orwell face parte din spiritul totalitar, din spiritul propagandei. El reduce (şi ne învață să

reducem) viața unei societăți detestate la simpla enumerare a crimelor sale.

Astăzi, la un an sau doi de la căderea comunismului, când vorbesc cu cehii, aud din gura te miri cui această expresie devenită rituală, acest preambul obligatoriu al oricărei amintiri, al oricărei reflecții: „după cei patruzeci de ani de oroare comunistă", sau: „cele patru cumplite decenii", şi mai cu seamă: „cei patruzeci de ani pierduți". Îmi privesc interlocutorii: n-au fost siliți să emigreze, n-au fost nici închişi, nici daţi afară din slujbe, nici prost văzuți; toți şi-au trăit viața în țara lor, în apartamentele lor, cu munca lor, au avut vacanțe, prieteni, iubiri; prin expresia „patru cumplite decenii", ei îşi reduc viața doar la aspectul ei politic. Dar chiar şi istoria politică a celor patruzeci de ani trecuți, au trăit-o ei oare ca un singur bloc nediferențiat de oroare? Au uitat oare anii în care vedeau filmele lui Forman, citeau cărțile lui Hrabal, frecventau micile teatre nonconformiste, spuneau sute de bancuri şi-şi băteau joc cu voioşie de putere? Faptul că vorbesc cu toții de cele patru cumplite decenii se datorează *orwellizării* amintirii propriei lor vieți, care astfel, a posteriori, în mintea şi memoria lor, s-a devalorizat sau a fost pur şi simplu desființată (patruzeci de ani *pierduți).*

Chiar şi în situația extremă a privării de libertate, K. e capabil să vadă o fată firavă a cărei găleată se umple încet. Am spus că asemenea momente sunt ca nişte ferestre care se deschid fugitiv către un peisaj aflat departe de procesul lui K. Către ce peisaj? Dezvolt metafora: ferestrele deschise în romanul lui Kafka dau către peisajul lui Tolstoi; către lumea în care personajele, chiar în momentele cele mai crude, îşi păstrează o libertate de decizie ce conferă vieții acea fericită imprevizibilitate care este izvorul poeziei. Lumea extrem de poetică a lui Tolstoi este opusul lumii lui Kafka. Dar prin fereastra întredeschisă, în povestea lui K.

pătrunde şi dăinuie, ca un suflu nostalgic, ca o briză abia simțită, lumea poetică a lui Tolstoi.

## ▫ *Tribunal şi proces* ▫

Filosofilor existenței le place să dea o semnificație filosofică cuvintelor limbajului cotidian. Mi-e greu să rostesc cuvintele *grijă* sau *flecăreală* fără să mă gândesc la sensul pe care li l-a dat Heidegger. În această privință, romancierii i-au precedat pe filosofi. Explorând situațiile în care se află personajele lor, ei îşi elaborează propriul vocabular, înzestrat adesea cu cuvinte-cheie având caracterul unui concept şi depăşind semnificația definită în dicționare. Astfel, Crébillon fiul foloseşte cuvântul *moment* ca un cuvânt-concept al jocului libertin (ocazia momentană în care o femeie poate fi cucerită), lăsându-l moştenire epocii sale şi altor scriitori. La fel, Dostoievski vorbeşte de *umilință,* Stendhal de *vanitate*. Kafka ne lasă moştenire, prin *Procesul,* cel puțin două cuvinte-concept care au devenit indispensabile pentru înțelegerea lumii moderne: *tribunal* şi *proces.* Ni le *lasă moştenire*: adică le pune la dispoziția noastră, ca să le folosim, să le gândim şi regândim în funcție de propriile noastre experiențe.

Tribunal: nu e vorba de instituția juridică menită să-i pedepsească pe cei ce încalcă legile unui stat; tribunalul, în sensul pe care i-l dă Kafka, este o forță care judecă, şi judecă fiindcă este forță; forța sa şi nimic altceva conferă tribunalului legitimitate; când vede doi intruşi pătrunzând în camera lui, K. recunoaşte această forță din prima clipă şi se supune.

Procesul intentat de tribunal este întotdeauna *absolut*; asta înseamnă că priveşte nu un act izolat, un delict determinat (un furt, o fraudă, un viol), ci personalitatea acuzatului în ansamblul ei: K. îşi caută vina „în cele mai mici detalii" ale

*întregii* sale vieți; în secolul nostru, Bezuhov ar fi deci acuzat şi pentru dragostea, şi pentru ura sa față de Napoleon. Ca şi pentru beţivăneala sa, deoarece, fiind absolut, procesul priveşte deopotrivă viața publică şi viața privată; Brod îl condamnă pe K. la moarte pentru că nu vede în femei decât „sexualitatea cea mai josnică"; îmi amintesc de procesele politice de la Praga din 1951; biografiile acuzaților s-au distribuit în tiraje enorme; atunci am citit pentru prima dată un text pornografic: relatarea unei orgii în timpul căreia trupul gol al unei acuzate acoperit cu ciocolată (într-o perioadă de maximă penurie!) era lins de limbile altor acuzați, candidați la spânzurătoare; la începutul prăbuşirii treptate a ideologiei comuniste, procesul împotriva lui Karl Marx (proces ce culminează astăzi cu înlăturarea statuilor sale din Rusia şi de aiurea) a început cu atacul împotriva vieții sale private (prima carte anti-Marx pe care am citit-o: povestea relațiilor sexuale pe care le întreținea cu slujnica sa); în *Gluma,* un tribunal alcătuit din trei studenți îl judecă pe Ludvík pentru o frază trimisă iubitei sale; Ludvík se apără spunând că a scris-o la repezeală, fără să se gândească; i se răspunde: „astfel ştim cel puțin cine eşti. Da, acum ştim cel puțin că ai două fețe", fiindcă tot ce spune acuzatul, tot ce murmură, tot ce gândeşte, tot ce ține ascuns în el va fi pus la dispoziția tribunalului.

Procesul este absolut şi prin aceea că nu rămâne în limitele vieții acuzatului; dacă pierzi procesul, îi spune lui K. unchiul său, „ai fi pur şi simplu şters din societate, împreună cu toate rudele tale"; vinovăția unui evreu conține vina evreilor dintotdeauna; doctrina comunistă despre influența originii de clasă înglobează în vina acuzatului vina părinților şi a bunicilor; în procesul pe care-l face Europei pentru crima de a fi avut colonii, Sartre nu-i acuză pe colonizatori, ci Europa, *întreaga* Europă, Europa *din toate timpurile*; căci „colonizatorul zace în fiecare dintre noi", „la

noi, un om înseamnă un complice, fiindcă am profitat *cu toții* de exploatarea colonială". Spiritul procesului respinge orice prescriptibilitate; trecutul îndepărtat este la fel de viu ca un eveniment petrecut astăzi; ba nici după moarte n-ai scăpare: există turnători şi-n cimitir.

Memoria procesului e colosală, dar e o memorie absolut specială, pe care o putem defini drept *uitare a tot ce nu e crimă.* Procesul reduce aşadar biografia acuzatului la *criminografie*; Victor Farias (a cărui carte *Heidegger şi nazismul* este un exemplu clasic de criminografie) găseşte rădăcinile nazismului filosofului în prima sa tinerețe, fără să se întrebe nici o clipă unde se găsesc rădăcinile geniului său; ca să pedepsească devierea ideologică a unui acuzat, tribunalele comuniste îi puneau la index *întreaga* operă (aşa se face că lui Lukács şi lui Sartre, de pildă, le erau interzise în țările comuniste chiar şi cărțile procomuniste); „de ce mai poartă străzile noastre numele lui Picasso, Aragon, Eluard, Sartre?" se întreba în 1991, într-un elan postcomunist, un ziar parizian; îți vine să răspunzi: pentru valoarea operei lor! Numai că în procesul intentat Europei, Sartre a spus deja ce reprezintă valorile: „scumpele noastre valori îşi pierd aripile; privindu-le de aproape, nu vom găsi nici măcar una nepătată de sânge"; valorile pătate nu mai sunt valori; spiritul procesului înseamnă a reduce totul la morală; nihilismul absolut față de tot ce înseamnă muncă, artă, operă.

Chiar înainte ca intruşii să vină să-l aresteze, K. zăreşte în casa de peste drum un cuplu de bătrâni care-l priveau „cu o curiozitate absolut neobişnuită"; astfel, încă de la început, intră în joc *corul antic al portăreselor,* Amalia, din *Castelul,* n-a fost nici acuzată, nici condamnată vreodată, dar toată lumea ştie că tribunalul invizibil s-a simțit ofensat de ea, şi asta e suficient pentru ca toți sătenii s-o evite de departe; fiindcă dacă tribunalul impune un *regim de proces* unei țări,

întreaga populație se înregimentează în marile manevre ale procesului, sporindu-i însutit eficacitatea; oricine ştie că poate fi acuzat în orice clipă şi-şi rumegă din timp o autocritică; autocritica: înrobirea acuzatului de către acuzator; renunțare la propriul eu; modalitate de a te desființa ca individ; în Cehia, după revoluția comunistă din 1948, o tânără dintr-o familie înstărită s-a simțit vinovată de privilegiile ei nemeritate; pentru a se spăla de păcate, a devenit o comunistă atât de înfocată încât şi-a renegat public tatăl; astăzi, după căderea comunismului, e supusă din nou judecății, simțindu-se din nou vinovată; trecută prin malaxorul a două procese, a două autocritici, nu are în urma ei decât pustiul unei vieți renegate; chiar dacă, între timp, i-au fost restituite toate casele confiscate cândva tatălui ei (renegat), ea nu mai este azi decât o persoană desființată; de două ori desființată; auto-desființată.

Căci un proces se intentează nu pentru a face dreptate, ci pentru a-l desființa pe acuzat; cum a spus Brod: cel ce nu iubeşte pe nimeni, cel ce nu cunoaşte decât flirtul, trebuie să moară; prin urmare, K. e înjunghiat; Buharin, spânzurat. Chiar şi procesele intentate morților au drept scop să-i ucidă a doua oară: arzându-le cărțile; scoțându-le numele din manualele şcolare; demolându-le monumentele; rebotezând străzile care le poartă numele.

## ▫ *Procesul împotriva secolului* ▫

De aproape şaptezeci de ani, Europa trăieşte în regim de proces. Câți acuzați printre marii artişti ai secolului... Nu voi vorbi decât despre cei care au însemnat ceva pentru mine. Începând din anii '20, au fost mai întâi cei vânați de tribunalul moralei revoluționare: Bunin, Andreev, Meyerhold, Pilniak, Veprik (muzician evreu rus, martir uitat al artei moderne; a îndrăznit să apere, împotriva lui Stalin,

opera condamnată a lui Şostakovici; a fost trimis în lagăr; îmi amintesc de compoziţiile lui pentru pian pe care tatăl meu le cânta cu plăcere), Mandelstam, Halas (poet idolatrizat de Ludvík din *Gluma;* urmărit post-mortem pentru tristeţea lui socotită contrarevoluţionară). Au urmat apoi cei vânaţi de tribunalul nazist: Broch (fotografia lui se află pe masa mea de lucru, de unde mă priveşte cu pipa în gură), Schönberg, Werfel, Brecht, Thomas şi Heinrich Mann, Musil, Vančura (prozatorul ceh care-mi place cel mai mult), Bruno Schulz. Imperiile totalitare au dispărut, împreună cu procesele lor sângeroase, dar spir*itul procesului a r*ămas moştenire, şi în baza lui se încheie răfuielile. Aşa se face că au parte de proces: acuzaţii de simpatii pronaziste: Hamsun, Heidegger (întreaga gândire a disidenţei cehe îi este îndatorată, în frunte cu Patočka), Richard Strauss, Gottfried Benn, von Doderer, Drieu la Rochelle, Céline (în 1992, la o jumătate de secol de la război, un prefect indignat refuză să-i declare casa monument istoric); partizanii lui Mussolini: Pirandello, Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (luni de zile, armata americană l-a ţinut ca pe o fiară, într-o cuşcă, sub soarele arzător al Italiei; în atelierul lui de la Reykjavik, Kristján Davidsson îmi arată o mare fotografie a lui: „De cincizeci de ani, mă însoţeşte oriunde m-aş duce"); pacifiştii münchenezi: Giono, Alain, Morand, Montherlant, Saint-John Perse (membru al delegaţiei franceze de la München, participa îndeaproape la umilirea ţării mele natale); apoi comuniştii şi simpatizanţii lor: Maiakovski (cine-şi mai aminteşte astăzi de poezia lui de dragoste, de incredibilele lui metafore?), Gorki, G.B. Shaw, Brecht (care are parte astfel de un al doilea proces), Eluard (acest înger exterminator care-şi împodobea semnătura cu două spade), Picasso, Léger, Aragon (cum aş putea uita că mi-a întins mâna într-un moment dificil al vieţii mele?), Nezval (autoportretul său în ulei e agăţat alături de biblioteca mea),

Sartre. Unii au parte de un dublu proces, acuzați mai întâi de trădare a revoluției, apoi pentru serviciile pe care i le-au adus mai înainte: Gide (simbolul răului absolut pentru fostele țări comuniste), Breton, Malraux (acuzat ieri de trădarea idealurilor revoluționare, acuzabil mâine de a le fi avut), Tibor Déry (câteva proze ale acestui scriitor comunist, întemnițat după masacrul de la Budapesta, au însemnat pentru mine primul mare răspuns *literar,* nepropagandistic, dat stalinismului). Floarea cea mai rafinată a secolului, arta modernă din anii '20 şi '30, a fost chiar de trei ori acuzată: de tribunalul nazist mai întâi, în calitate de *Entartete Kunst,* „artă degenerată"; de tribunalul comunist apoi, în calitate de „formalism elitist străin poporului"; şi, în sfârşit, de tribunalul capitalist triumfător, în calitate de artă contaminată de iluziile revoluționare.

Cum e cu putință ca un poet care a înălțat osanale Rusiei sovietice, un făcător de propagandă versificată, pe care Stalin însuşi l-a numit „cel mai mare poet al timpului nostru", cum e cu putință ca Maiakovski să rămână totuşi un imens poet, unul dintre cei mai mari? Cu disponibilitatea ei pentru entuziasm, cu lacrimile ei izvorâte din emoție, care o împiedică să vadă limpede lumea exterioară, n-a fost predestinată poezia lirică, această zeiță neprihănită, să devină, într-o zi funestă, cea care înfrumusețează atrocitățile, cea care-şi pune „în slujba lor inima-i largă" (Baudelaire)? Iată întrebările care mă fascinau când, acum douăzeci şi trei de ani, am scris *Viața e în altă parte,* roman în care Jaromil, tânăr şi talentat poet de nici douăzeci de ani, se pune cu elan în slujba regimului Stalinist. Să fii un poet adevărat şi să aderi în acelaşi timp la o oroare incontestabilă reprezintă un *scandal.* Prin acest cuvânt, francezii desemnează un eveniment imposibil de justificat, inacceptabil, care contravine logicii, fiind totuşi real. Suntem cu toții inconştient tentați să evităm scandalurile,

să ne prefacem că nu le vedem. De aceea preferăm să spunem că marile figuri ale culturii care au pactizat cu ororile secolului nostru erau nişte ticăloşi; pare logic, dar nu-i adevărat; de n-ar fi decât faptul că, din pricina vanităţii lor, ştiind că sunt văzuţi, priviţi, judecaţi, artiştii, filosofii au o grijă anxioasă de a se arăta oneşti şi curajoşi, de a se situa de partea bună a baricadei, de partea adevărului. Ceea ce face ca scandalul să fie şi mai greu de lămurit. Dacă nu vrem să ieşim din acest secol la fel de proşti cum am intrat, trebuie să abandonăm moralismul facil al procesului şi să gândim enigma acestui scandal, s-o gândim până la capăt, chiar dacă asta înseamnă să repunem sub semnul întrebării toate certitudinile noastre cu privire la om ca atare.

Dar conformismul opiniei publice este o forţă care s-a erijat în tribunal, iar tribunalul nu se află aici ca să-şi piardă timpul gândind, se află aici ca să intenteze un proces. Şi pe măsură ce între judecători şi acuzaţi prăpastia timpului se cască tot mai mare, întotdeauna o experienţă mai firavă judecă o experienţă mai solidă. Nişte imaturi judecă rătăcirile lui Céline, fără să-şi dea seama că, graţie acestor rătăciri, romanele lui Céline conţin o experienţă existenţială care, dacă le-ar fi cunoscută, i-ar putea maturiza. Fiindcă forţa culturii în asta constă: răscumpără oroarea, transsubstanţiind-o în înţelepciune existenţială. Dacă spiritul procesului reuşeşte să desfiinţeze cultura acestui secol, nu va mai rămâne după noi decât amintirea atrocităţilor cântate de un cor de copii.

## ▫ *Inculpabilizabilii dansează* ▫

De douăzeci de ani, muzica numită (în mod curent şi imprecis) *rock* inundă ambianţa sonoră a vieţii cotidiene; ea s-a înstăpânit asupra lumii chiar în momentul în care, dezgustat, secolul XX îşi vomită Istoria; o întrebare nu-mi dă

pace: e oare întâmplătoare coincidența asta? Sau există un sens ascuns în această întâlnire dintre procesele finale ale secolului şi extazul rock-ului? Vrea oare secolul să uite de sine, în urletul extatic? Să-şi uite utopiile încheiate prin scufundarea în oroare? Să-şi uite arta? O artă care, prin subtilitatea ei, prin zadarnica ei complexitate, irită popoarele, jigneşte sfânta Democrație?

Cuvântul *rock* e imprecis; prefer deci să descriu muzica la care mă refer: vocile umane prevalează asupra instrumentelor, vocile acute asupra vocilor grave; dinamica e lipsită de contraste şi stăruie în imuabilul *fortissimo* care transformă cântatul în urlet; la fel ca în jazz, ritmul are accentul pe al doilea timp al măsurii, dar într-un mod mai stereotip şi mai zgomotos; armonia şi melodia sunt simpliste, punând astfel în valoare culoarea sonorității, singura componentă inventivă a acestei muzici; în vreme ce refrenele din prima jumătate a secolului aveau melodii care storceau lacrimi oamenilor sărmani (şi fermecau ironia muzicală a lui Mahler şi a lui Stravinski), această muzică zisă rock e scutită de păcatul sentimentalismului; nu e sentimentală, e extatică, e prelungirea unui unic moment de extaz; şi întrucât extazul este o clipă smulsă timpului, o clipă scurtă lipsită de memorie, o clipă înconjurată de uitare, motivul melodic nu are spațiu de dezvoltare, nu face decât să se repete, fără evoluție şi fără încheiere (rock-ul este singura muzică „uşoară” în care melodia nu e predominantă; nu se fredonează melodii rock).

Lucru curios: grație tehnicii de reproducere sonoră, această muzică a extazului răsună neîncetat şi pretutindeni, deci în afara situațiilor extatice. Imaginea acustică a extazului a devenit decorul cotidian al lehamitei noastre. Dar de vreme ce nu ne invită la nici o orgie, la nici o experiență mistică, ce vrea să ne spună acest extaz banalizat? Ne spune să-l acceptăm. Să ne obişnuim cu el. Să respectăm locul

privilegiat pe care-l ocupă. Să ascultăm de *morala* pe care o decretează.

Morala extazului e opusă moralei procesului; la adăpostul ei, toată lumea face ce vrea: încă de pe acum, fiecare îşi poate suge degetul mare după pofta inimii, din prima copilărie până la bacalaureat, iar la această libertate nimeni nu va fi dispus să renunțe; priviți în jurul vostru în metrou; aşezați sau în picioare, fiecare are un deget vârât într-unul din orificiile propriei fețe; în ureche, în gură, în nas; nimeni nu se simte privit de ceilalți şi fiecare visează să scrie o carte ca să-şi poată povesti unicul şi inimitabilul eu care se scobeşte în nas; nimeni nu ascultă pe nimeni, toată lumea scrie şi fiecare scrie cum se dansează rock: singur, pentru sine, concentrat asupra lui însuşi, dar făcând totuşi aceleaşi mişcări ca toată lumea. În această situație de *egocentrism uniformizat,* sentimentul de vinovăție nu mai joacă acelaşi rol ca odinioară; tribunalele lucrează în continuare, dar sunt fascinate doar de trecut; ele vizează numai mijlocul secolului; nu vizează decât generațiile trecute sau dispărute. Personajele lui Kafka erau culpabilizate de autoritatea tatălui; eroul din *Verdictul* se îneacă în râu din pricina anatemei lansate de tatăl său; vremurile astea au apus: în lumea rock-ului, tatălui i s-a pus în cârcă povara unei asemenea vinovății încât, de multă vreme, îngăduie orice. Inculpabilizabilii dansează.

Recent, doi adolescenți au asasinat un preot: ascult comentariul la televizor; vorbeşte un alt preot, cu glasul tremurând de adâncă înțelegere: „Trebuie să ne rugăm pentru părintele care a căzut victimă în timp ce-şi împlinea misiunea: se ocupa îndeosebi de tineri. Dar trebuie să ne rugăm şi pentru cei doi nefericiți adolescenți; şi ei au fost victime: ale propriilor porniri.”

Pe măsură ce libertatea gândirii, a cuvântului, a atitudinilor, a glumelor, a reflecţiilor, a ideilor primejdioase, a provocărilor intelectuale se restrânge, supravegheată de vigilenţa tribunalului conformismului general, *libertatea pornirilor* sporeşte neîncetat. Se predică severitatea împotriva păcatelor gândirii; se predică iertarea pentru crimele săvârşite în extazul emoţional.

## ▫ *Drumuri în ceaţă* ▫

Contemporanii lui Robert Musil îi admirau mai mult inteligenţa decât cărţile; după ei, ar fi trebuit să scrie eseuri, nu romane. Pentru a respinge această opinie e de ajuns o dovadă negativă: lectura eseurilor lui Musil; ce greoaie, ce plicticoase şi ce lipsite de farmec sunt! Căci Musil este un mare gânditor *numai* în romanele sale. Gândirea lui are nevoie să se hrănească cu situaţii concrete ale unor personaje concrete; pe scurt, e o *gândire romanescă,* nu filosofică.

Fiecare prim capitol al celor optsprezece părţi din romanul lui Fielding *Tom Jones* este un scurt eseu. În secolul XVIII, primul traducător francez le-a eliminat pur şi simplu pe toate, pretextând că nu sunt pe gustul francezilor. Turgheniev îi reproşa lui Tolstoi pasajele eseistice din *Război şi pace* care tratau despre filosofia Istoriei. Tolstoi a început să se îndoiască de sine şi, sub presiunea sfaturilor, a eliminat pasajele la cea de-a treia ediţie a romanului. Din fericire, mai târziu, le-a reintrodus.

Există o reflecţie romanescă, aşa cum există un dialog romanesc şi o acţiune romanescă. Lungile reflecţii istorice din *Război şi pace* sunt cu neputinţă de gândit în afara romanului, într-o revistă ştiinţifică, de pildă. Din cauza limbajului, desigur, plin de comparaţii şi de metafore intenţionat naive. Dar mai cu seamă fiindcă, vorbind despre

Istorie, Tolstoi nu e interesat, cum ar fi un istoric, de prezentarea exactă a evenimentelor, de consecinţele lor pentru viaţa socială, politică sau culturală, de evaluarea rolului unuia sau altuia etc.; el e interesat de Istorie ca *nouă dimensiune a existenţei umane.*

Istoria a devenit experienţa concretă a tuturor şi a fiecăruia către începutul secolului XIX, în timpul războaielor napoleoniene despre care vorbeşte *Război şi pace*; aceste războaie au făcut ca, brusc, fiecare european să înţeleagă că lumea din jurul lui e supusă unei schimbări perpetue care se insinuează în viaţa sa, o transformă şi o menţine în priză. Înainte de secolul XIX, războaiele, revoltele erau resimţite ca nişte catastrofe naturale, asemeni ciumei sau unui cutremur. Oamenii nu remarcau la evenimentele istorice nici unitate, nici continuitate şi nu credeau să le-ar putea influenţa cursul. Jacques Fatalistul al lui Diderot a fost înrolat într-un regiment, apoi a fost grav rănit într-o bătălie; va rămâne marcat pe viaţă, va şchiopăta până la sfârşitul zilelor. Dar despre această bătălie atât de importantă pentru Jacques, romanul nu suflă o vorbă. De altfel, ce să spună? Şi de ce? Toate războaiele erau la fel. În romanele secolului XVIII momentul istoric nu e stabilit decât foarte aproximativ. Abia la începutul secolului XIX, odată cu Scott şi cu Balzac, războaiele nu mai par toate la fel, iar personajele de roman trăiesc într-un timp datat cu precizie.

Tolstoi revine la războaiele napoleoniene după cincizeci de ani de la desfăşurarea lor. În cazul său, noua percepţie asupra Istoriei nu se înscrie doar în structura romanului, din ce în ce mai aptă să capteze (prin dialoguri, prin descrieri) caracterul istoric al evenimentelor povestite; ceea ce-l interesează în primul rând este relaţia dintre om şi Istorie (capacitatea sa de a o domina sau de a i se sustrage, de a fi liber în raport cu ea sau nu), şi el abordează această problemă direct, ca pe o *temă* a romanului său, temă pe

care o explorează prin toate mijloacele, inclusiv prin reflecția romanescă.

Tolstoi poartă o polemică împotriva ideii că Istoria se face prin voința şi prin rațiunea marilor personalități. După el, Istoria se face singură, ascultând de propriile ei legi, care rămân însă obscure pentru om. Marile personalități „au fost toate nişte *instrumente inconştiente* ale Istoriei şi au făcut o ispravă al cărei *sens le era ascuns".* Şi mai departe: „Providența a făcut ca toți aceşti oameni, năzuind la atingerea scopurilor personale, să contribuie la realizarea unui rezultat uriaş de care nici un om (nici Napoleon, nici Alexandru şi cu atât mai puțin vreunul din cei care au luat parte la acest război) *n-a avut nici cea mai neînsemnată idee"* Şi iarăşi: „Conştient, omul trăieşte pentru sine, dar serveşte în mod *inconştient* ca armă pentru atingerea țelurilor istorice ale întregii omeniri." De aici această uriaşă concluzie: „*Istoria*, *adică viața inconştientă, colectivă*, *viața de roi a omenirii..." (Su*blinierea formulelor-cheie îmi aparține.)

Prin această concepție asupra Istoriei, Tolstoi creionează spațiul metafizic în care se mişcă personajele sale. Necunoscând nici sensul Istoriei, nici cursul ei viitor, necunoscând nici măcar sensul obiectiv al propriilor lor acte (prin care participă „inconştient" la evenimente al căror „sens le e ascuns"), ele înaintează în viață aşa cum înaintezi *în ceață.* Spun ceață, nu întuneric. În întuneric nu vezi nimic, eşti orb, eşti total dependent, nu eşti liber. În ceață, eşti liber, dar este libertatea celui aflat în ceață: el vede la cincizeci de metri înaintea lui, poate distinge limpede trăsăturile interlocutorului, poate admira frumusețea copacilor înşirați pe marginea drumului, ba poate chiar să observe ce se petrece în jur şi să reacționeze.

Omul este ființa care înaintează în ceată. Dar când priveşte în urmă pentru a-i judeca pe oamenii trecutului, nu vede

nici o ceată în calea lor. Din prezentul lui, care a fost viitorul lor îndepărtat, drumul străbătut de ei i se pare absolut limpede, vizibil pe toată întinderea lui. Privind în urmă, omul vede indivizii care înaintează, le vede erorile, dar ceața nu mai e prezentă. Cu toate astea, toți, Heidegger, Maiakovski, Aragon, Ezra Pound, Gorki, Gottfried Benn, Saint-John Perse, Giono – toți mergeau în ceață, aşa că ne putem întreba: cine este mai orb? Maiakovski care scriindu-şi poemul despre Lenin nu ştia unde va duce leninismul? Sau noi care-l judecăm după trecerea deceniilor şi nu vedem ceața care-l învăluia?

Orbirea lui Maiakovski face parte din eterna condiție umană.

A nu vedea ceața pe drumul lui Maiakovski înseamnă să uităm ce este omul, să uităm ce suntem noi înşine.

# • PARTEA A NOUA •
# AICI NU EŞTI LA DUMNEATA ACASĂ, DRAGUL MEU •

## ▫ *1* ▫

Spre sfârşitul vieții, Stravinski a hotărât să-şi adune întreaga operă într-o mare ediție discografică în propria sa interpretare, ca pianist sau dirijor, ca să existe o versiune sonoră autorizată a întregii sale muzici. Voința aceasta a lui Stravinski de a-şi asuma rolul de interpret a stârnit adesea iritare: cu câtă încrâncenare a încercat să-şi bată joc de el

Ernest Ansermet, în cartea sa editată în 1961: când dirijează orchestra, Stravinski e cuprins „de o asemenea panică încât fixează pupitrul de podium de teamă să nu cadă, nu reuşeşte să-şi ridice ochii dintr-o partitură pe care totuşi o cunoaşte pe de rost şi numără timpii!"; îşi interpretează muzica „literal, asemeni unui sclav"; „ca interpret n-are nici o bucurie".

De unde până unde acest sarcasm?

Deschid corespondența lui Stravinski: schimbul epistolar cu Ansermet începe în 1914; o sută patruzeci şi şase de scrisori ale lui Stravinski: dragă Ansermet, dragul meu, dragul meu prieten, dragul meu Ernest; nici o umbră de încordare; apoi, ca un trăsnet din senin:

„Paris, 1 octombrie 1937: îți scriu în grabă, dragul meu,

Nu există nici un motiv să faci tăieturi în *Jeu de cartes* pentru concert [...]. Piesele de genul ăsta sunt suite de dansuri cu o formă riguros simfonică şi n-au nevoie de nici o explicație pentru public, fiindcă n-au nici un element descriptiv care, ilustrând acțiunea scenică, să împiedice evoluția simfonică a bucăților ce-şi urmează una alteia.

Ideea asta stranie de a-mi cere voie să faci tăieturi ți-a trecut prin cap fiindcă, dumitale personal, înlănțuirea pieselor care compun *Jeu de cartes* ți se pare cam plicticoasă. În privința asta, chiar că n-am ce face. Ceea ce mă surprinde însă e mai cu seamă faptul că încerci să mă convingi pe mine să fac tăieturi, pe mine care am dirijat de curând piesa la Veneția şi care ți-am povestit cu câtă bucurie a primit-o publicul. Sau ai uitat ce ți-am povestit, sau nu pui prea mare preț pe observațiile mele şi pe simțul meu critic. Pe de altă parte, nu-mi vine să cred că publicul dumitale e mai puțin inteligent decât cel de la Veneția.

Când te gândeşti că tocmai dumneata îmi propui să-mi decupez compoziția, cu riscul de a o deforma, pentru a fi

mai uşor înțeleasă de public – dumneata care nu te-ai temut de acest public când ai interpretat o operă atât de riscantă în privința succesului şi a înțelegerii ei de către public cum este *Simfonia pentru suflătorii.*

Nu pot deci să te las să faci tăieturi în *Jeu de cartes;* cred că e mai bine să n-o cânți deloc decât s-o cânți călcându-ți pe inimă.

Nu mai am nimic de adăugat, aşa că pun punct aici."

La 15 octombrie, vine răspunsul lui Ansermet:

„Te-aş ruga doar să-mi îngădui mica tăietură dintre măsura a doua de la 45 şi măsura a doua de la 58 a marşului."

Stravinski reacționează la 19 octombrie:

„[...] îmi pare rău, dar nu pot să-ți îngădui nici *o tăi*etură în Jeu *de cartes.*

Tăietura absurdă pe care mi-o ceri îmi *mutilează* micul marş, care are forma lui şi sensul lui constructiv în ansamblul compoziției *(sens constructiv* pe care pretinzi că-l aperi). Dumneata îmi decupezi marşul doar fiindcă partea lui de mijloc şi de dezvoltare îți place mai puțin decât restul. Nu-i un motiv suficient, după părerea mea; îmi vine să-ți spun: «Doar nu eşti la dumneata acasă, dragul meu», nu ți-am spus niciodată: «Uite partitura mea şi fă ce vrei cu ea.»

Îți repet: sau cânți *Jeu de cartes* aşa cum e, sau nu-l cânți deloc.

Am impresia că n-ai priceput că scrisoarea mea din 14 octombrie era extrem de categorică în această privință."

În urma acestui episod, nu vor mai schimba decât câteva scrisori, laconice, reci. În 1961, Ansermet publică în Elveția o carte voluminoasă de muzicologie cu un lung capitol cuprinzând un atac la adresa lipsei de sensibilitate a muzicii lui Stravinski (şi la adresa incompetenței sale ca dirijor). Abia în 1966 (după douăzeci şi nouă de ani de la disputa

lor) putem citi acest scurt răspuns al lui Stravinski la o scrisoare de împăcare a lui Ansermet:

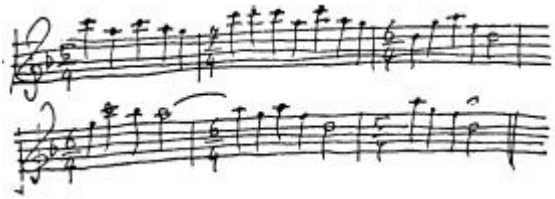
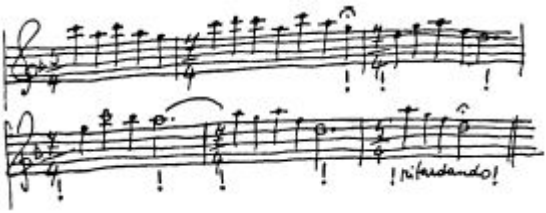
„Dragul meu Ansermet,

Scrisoarea dumitale m-a înduioşat. Suntem amândoi prea bătrâni ca să nu ne gândim la sfârşitul care ne aşteaptă; şi n-aş vrea să-mi închei viața cu povara greu de purtat a unei inamiciții.”

Formulă arhetipală într-o situație arhetipală: adesea, la sfârşitul vieții, prietenii care s-au trădat şterg cu buretele ostilitatea lor, dar o fac cu răceală, fără a redeveni prieteni.

Miza disputei care a distrus prietenia e limpede: drepturile de autor ale lui Stravinski; drepturi pe care le numim *morale*; furia autorului care nu suportă să-i fie ciuntită opera; şi, de partea cealaltă, jignirea unui interpret care nu suportă orgoliul autorului şi încearcă să traseze limite puterii sale.

▫ *2* ▫

Ascult *Ritualul primăverii* în interpretarea lui Leonard Bernstein; celebrul pasaj liric din *Cortegiile de primăvară* mi se pare suspect; deschid partitura:

Ceea ce în interpretarea lui Bernstein devine:

Farmecul inedit al pasajului citat constă în tensiunea dintre lirismul melodiei şi ritmul, deopotrivă mecanic şi bizar de neregulat; dacă nu respecți acest ritm întocmai, cu precizie de ceasornic, dacă-l *rubatizezi,* dacă la sfârşitul fiecărei fraze lungeşti ultima notă (cum face Bernstein), tensiunea dispare şi pasajul devine banal.

Mă gândesc la sarcasmele lui Ansermet. Prefer de o mie de ori interpretarea precisă a lui Stravinski, chiar dacă „fixează pupitrul de podium de teamă să nu cadă şi numără timpii".

▫ *3* ▫

În monografia sa dedicată lui Janáček, Jaroslav Vogel, el însuşi dirijor, se opreşte asupra retuşurilor aduse de Kovařovic partiturii operei *Jenůfa.* Le aprobă şi le apără. Atitudine surprinzătoare; fiindcă, presupunând chiar că retuşurile lui Kovařovic sunt bune, rezonabile, presupunând că-şi ating scopul, ele sunt inacceptabile din principiu, ideea însăşi de a arbitra între versiunea unui creator şi cea a corectorului (cenzorului, adaptatorului) său fiind perversă. Nu încape îndoială că s-ar putea scrie mai bine una sau alta din frazele romanului *în căutarea timpului pierdut.* Dar unde e nebunul care ar vrea să citească un Proust ameliorat?

În plus, retuşurile lui Kovařovic sunt oricum, numai bune sau rezonabile nu. Ca dovadă a îndreptățirii lor, Vogel citează ultima scenă în care, după descoperirea copilului ei ucis, după arestarea mamei sale vitrege, Jenůfa rămâne singură cu Laca. Gelos pe Števa, Laca îi făcuse altădată

Jenůfei o crestătură pe obraz, ca să se răzbune; acum, Jenůfa îl iartă: din dragoste îi făcuse rana; cum şi ea păcătuise tot din dragoste:

*Tu ai păcătuit din dragoste ca mine altădată*

Acest „ca mine altădată”, aluzie la dragostea ei pentru Števa, e rostit foarte repede, ca un țipăt scurt, pe note acute care urcă şi se frâng; ca şi cum Jenůfa ar evoca un lucru pe care ar vrea să-l uite numaidecât. Kovařovic umflă melodia acestui pasaj („o face să înflorească”, cum spune Vogel), transformând-o astfel:

*Tu ai păcătuit din dragoste, tu ai păcătuit din dragoste*

*ca mine altădată*

Nu devine cântecul Jenůfei, spune Vogel, mai frumos sub pana lui Kovařovic? Şi totodată nu rămâne absolut janáčekian? Da, dacă am vrea să-l pastişăm pe Janáček, n-am putea-o face mai bine. Şi totuşi, melodia adăugată este o absurditate. În timp ce la Janáček Jenůfa aminteşte rapid, cu un fior de groază reținut, „păcatul” ei, la Kovařovic, ea se înduioşează de amintirea asta, zăboveşte asupra ei, e tulburată de ea (cântecul ei lungeşte cuvintele: „dragoste”, „ca mine” şi „altădată”). În felul ăsta, ea cântă în fața lui

Laca dorul ei după Števa, rivalul lui, cântă dragostea pentru Števa care e pricina nefericirii ei! Cum a putut Vogel, susținător înfocat al lui Janáček, să apere o asemenea absurditate psihologică? Cum a putut s-o aprobe, știind că revolta estetică a lui Janáček își are rădăcinile tocmai în refuzul irealismului psihologic curent în practica operei? Cum e cu putință să iubești pe cineva și în același timp să te înșeli în așa hal în ce-l privește?

▫ *4* ▫

Cu toate astea, și aici Vogel are dreptate: făcând ca opera să devină mai convențională, retușurile lui Kovařovic au contribuit la succesul ei. „Lăsați-ne să vă deformăm un pic, Maestre, și veți fi iubit." Vine însă un moment în care Maestrul refuză să fie iubit cu prețul ăsta și preferă să fie detestat și înțeles.

Care sunt mijloacele de care dispune un autor pentru a se face înțeles așa cum e? Nu foarte multe, pentru Hermann Broch în anii '30 și într-o Austrie ruptă de Germania devenită fascistă, și nici mai târziu, în singurătatea emigrației: câteva conferințe în care-și expune estetica romanului; apoi, scrisori către prieteni, către cititori, editori sau traducători; n-a neglijat nimic, manifestând, de pildă, o foarte mare grijă pentru textele publicate pe supracoperta cărților sale. Într-o scrisoare trimisă editorului său, Broch protestează împotriva propoziției de pe coperta a patra a cărții *Somnambulii* care compară romanul său cu Hugo von Hofmannstahl și cu Italo Svevo. Face o contrapropunere: să-l compare cu Joyce și cu Gide.

Să ne oprim asupra acestei propuneri: care este, de fapt, diferența dintre contextul Broch-Svevo-Hofmannstahl și contextul Broch-Joyce-Gide? Primul context e *literar* în sensul larg și vag al cuvântului; al doilea e specific *romanesc*

(Broch îşi revendică rădăcini în *Falsificatorii de bani* a lui Gide). Primul context este *micul context*, adică local, central-european. Al doilea este *marele context*, respectiv contextul internațional, mondial. Plasându-se alături de Joyce şi de Gide, Broch insistă ca romanul său să fie privit în contextul *romanului european*; îşi dă seama că *Somnambulii,* la fel ca *Ulise* sau *Falsificatorii de bani*, este o operă ce revoluționează forma romanescă, creează o altă estetică a romanului, care nu poate fi înțeleasă decât pe fundalul istoriei *romanului ca atare.*

Exigența aceasta a lui Broch e valabilă pentru orice operă importantă. Nu voi obosi niciodată s-o repet: valoarea şi semnificația unei opere nu pot fi apreciate decât în raport cu marele context internațional. E un adevăr care devine imperios îndeosebi pentru artistul aflat într-o izolare relativă. Un suprarealist francez, un autor din cadrul „noului roman", un naturalist din secolul XIX sunt cu toții susținuți de o generație, de o mişcare cunoscută în întreaga lume, programul lor estetic le precedă, aşa zicând, opera. Dar pe Gombrowicz unde să-l situăm? Cum să-i înțelegem estetica?

Îşi părăseşte țara în 1939, la treizeci şi cinci de ani. Ca act de identitate artistică poartă cu el o singură carte, *Ferdydurke,* roman genial, abia cunoscut în Polonia, total necunoscut aiurea. Debarcă departe de Europa, în Argentina. E neînchipuit de singur. Marii scriitori latino-americani nu s-au apropiat niciodată de el. Emigrația poloneză anticomunistă manifestă puțin interes pentru arta lui. Vreme de paisprezece ani, situația sa rămâne neschimbată, iar prin 1953 se apucă să-şi scrie şi să-şi editeze *Jurnalul.* Nu aflăm din el cine ştie ce despre viața lui, *Jurnalul* e înainte de toate o expunere a poziției sale, o perpetuă autoexplicare, estetică şi filosofică, un manual al „strategiei" sale, sau mai degrabă: testamentul său; nu

fiindcă s-ar fi gândit pe atunci la moarte: a vrut să impună, în chip de voință ultimă şi definitivă, modul său propriu de a se înțelege pe sine şi de a-şi înțelege opera.

Gombrowicz îşi delimitează poziția prin trei refuzuri-cheie: refuzul de a se supune angajamentului politic al emigrației poloneze (nu fiindcă ar avea simpatii procomuniste, ci fiindcă îi repugnă principiul artei angajate); refuzul tradiției poloneze (potrivit lui, nu poți face ceva valabil pentru Polonia decât opunându-te „polonității", descotorosindu-te de apăsătoarea ei moştenire romantică); în sfârşit, refuzul modernismului occidental al anilor '60, modernism steril, „nedrept față de realitate", neputincios în arta romanului, universitar, snob, absorbit de propria sa auto-teoretizare (nu fiindcă Gombrowicz ar fi mai puțin modern, ci fiindcă modernismul său e diferit). Mai ales această a treia „clauză a testamentului" e importantă, decisivă şi în acelaşi timp, cu îndărătnicie, neînțeleasă.

*Ferdydurke* a fost editat în 1937, cu un an înainte de *Greața*; dar Gombrowicz era necunoscut, în timp ce Sartre era celebru, şi de aceea *Greața* a confiscat, ca să spunem aşa, în istoria romanului, locul ce i s-ar fi cuvenit lui Gombrowicz. În timp ce în *Greața* filosofia existențialistă s-a împopoțonat cu veşminte romaneşti (ca şi cum un profesor, pentru a-şi distra elevii care ațipesc, ar hotărî să le predea o lecție sub formă de roman), Gombrowicz a scris un adevărat roman care reînnoadă legăturile cu vechea tradiție a romanului comic (în sensul lui Rabelais, Cervantes, Fielding), şi a făcut-o atât de bine încât problemele existențiale, care nu-l pasionau mai puțin decât pe Sartre, apar la el într-o lumină neserioasă şi comică.

*Ferdydurke* este una din acele opere majore (alături de *Somnambulii,* de *Omul fără însuşiri)* care inaugurează, după părerea mea, „a treia perioadă" a istoriei romanului,

reînviind experiența uitată a romanului prebalzacian şi luând în stăpânire domeniile socotite cândva a fi rezervate filosofiei. Faptul că *Greața,* şi nu *Ferdydurke,* a devenit paradigma acestei noi orientări a avut supărătoare consecințe: noaptea nunții dintre filosofie şi roman s-a petrecut într-un plictis reciproc. Descoperite după douăzeci, după treizeci de ani de la naşterea lor, opera lui Gombrowicz, a lui Broch, a lui Musil (şi a lui Kafka, bineînțeles) nu mai aveau forța necesară pentru a seduce o generație şi a crea o mişcare; interpretate de o altă şcoală estetică, în multe privințe opusă lor, ele erau respectate, chiar admirate, dar neînțelese, în aşa măsură încât cea mai importantă cotitură a istoriei romanului din secolul nostru a trecut neobservată.

▫ *5* ▫

Acelaşi a fost, cum am spus, şi cazul lui Janáček. Max Brod s-a pus în slujba lui la fel cum s-a pus în slujba lui Kafka: cu un elan dezinteresat. Să-i recunoaştem această glorie: s-a pus în slujba celor mai mari doi artişti care au trăit vreodată în țara unde m-am născut. Kafka şi Janáček: amândoi subestimați; amândoi având o estetică greu de înțeles; amândoi victime ale meschinăriei mediului lor. Praga era pentru Kafka un enorm handicap. Era izolat aici de lumea literară germană, şi asta i-a fost fatal. Editorii săi, aflați toți în Germania, s-au ocupat extrem de puțin de acest autor pe care, personal, abia îl cunoşteau. Joachim Unseld, fiul unui mare editor german, consacră o carte acestei probleme, demonstrând că acesta era motivul cel mai probabil (ideea mi se pare foarte realistă) pentru care Kafka nu-şi termina romanele pe care nu i le cerea nimeni. Fiindcă dacă un autor nu are perspectiva concretă de a-şi vedea publicat manuscrisul, nimic nu-l împinge să-i dea ultima

formă, nimic nu-l împiedică să-l pună deoparte şi să treacă la altceva.

Pentru nemți, Praga nu era decât un oraş de provincie, la fel ca Brno pentru cehi. Amândoi, şi Kafka şi Janáček, erau aşadar provinciali. În timp ce Kafka era aproape necunoscut într-o țară a cărei populație îi era străină, Janáček, în aceeaşi țară, era bagatelizat chiar de către ai lui.

Cine vrea să înțeleagă incompetența estetică a întemeietorului kafkologiei ar trebui să citească monografia pe care i-a dedicat-o lui Janáček. Monografie entuziastă, care l-a ajutat mult, cu siguranță, pe subestimatul maestru. Dar cât de slabă, cât de naivă! Plină de vorbe mari, cosmos, iubire, compasiune, umiliți şi obidiți, muzică divină, suflet hipersensibil, suflet blând, suflet de visător, dar fără nici o analiză structurală, fără nici o încercare de a înțelege estetica concretă a muzicii janáčekiene. Cunoscând ura muzicologiei pragheze față de compozitorul de provincie, Brod a vrut să aducă dovada că Janáček face parte din tradiția națională şi că e absolut demn de marele Smetana, idolul ideologiei naționale cehe. S-a lăsat orbit în aşa hal de această polemică cehească, provincială, mărginită, încât întreaga muzică a lumii s-a evaporat din cartea lui, iar dintre toți compozitorii din toate timpurile nu rămânea menționat decât Smetana.

Ah, Max, Max! Nu trebuie niciodată să te năpusteşti pe terenul adversarului! Nu vei găsi acolo decât mulțimi ostile, arbitri vânduți! Brod n-a profitat de poziția sa de non-ceh pentru a-l deplasa pe Janáček în *marele context,* contextul cosmopolit al muzicii europene, singurul în care putea fi apărat şi înțeles; l-a închis în orizontul național, l-a rupt de muzica modernă – şi i-a pecetluit izolarea. Primele interpretări se lipesc de o operă, iar opera nu va mai reuşi să se descotorosească de ele. Tot aşa cum gândirea lui Brod

se va simți în veci în toată literatura dedicată lui Kafka, Janáček va suferi şi el în veci de provincialismul aplicat de compatrioții săi şi confirmat de Brod.

Enigmatic Brod. Îl iubea pe Janáček; nu era animat de nici un gând ascuns, îl însufleția doar spiritul de dreptate; l-a iubit pentru ceea ce era esențial, pentru arta lui. Numai că această artă n-o înțelegea.

Nu voi dezlega niciodată misterul lui Max Brod. Dar Kafka? Ce gândea el despre asta? În jurnalul său din 1911, povesteşte: într-o zi, s-au dus amândoi în vizită la un pictor cubist, Willi Nowak, care terminase de curând un ciclu de portrete ale lui Brod, litografii; în maniera cunoscută a lui Picasso, primul desen era fidel, câtă vreme celelalte, spune Kafka, se îndepărtau din ce în ce mai mult de model, pentru a ajunge la o extremă abstracție. Brod se simțea stânjenit; nu-i plăceau desenele alea, în afară de primul, cel realist, care însă îi plăcea mult, fiindcă, notează Kafka cu tandră ironie: „în afară de asemănarea la ochi şi la gură, avea şi nişte trăsături nobil trasate..."

Brod înțelegea cubismul tot atât de prost pe cât îi înțelegea pe Kafka şi pe Janáček. Făcând totul ca să-i elibereze de izolarea lor socială, le-a confirmat *solitudinea estetică*. Pentru că devotamentul său față de ei însemna: chiar şi cel care-i iubea, fiind deci cel mai dispus să-i înțeleagă, era străin de arta lor.

## ▫ *6* ▫

Sunt întotdeauna surprins de uimirea pe care o provoacă hotărârea (pretinsa hotărâre) a lui Kafka de a-şi distruge întreaga operă. De parcă o asemenea hotărâre ar fi a priori absurdă. De parcă un autor n-ar putea avea suficiente motive să-şi ia opera cu el, pe ultimul său drum.

Se poate întâmpla, într-adevăr, ca în clipa bilanțului autorul să constate că nu-şi mai iubeşte cărțile. Şi să nu mai vrea să lase după el lugubrul monument al înfrângerii sale. Ştiu, ştiu, i se va obiecta că se înşală, că se lasă pradă unei depresii bolnăvicioase, dar apelurile astea n-au sens. În opera lui, el e la el acasă, nu dumneata, dragul meu!

Alt motiv plauzibil: autorul îşi iubeşte în continuare opera, dar nu iubeşte lumea. Nu poate suporta ideea s-o lase aici, la mâna viitorului pe care-l găseşte detestabil.

Şi încă un caz ipotetic: autorul îşi iubeşte în continuare opera şi nici măcar nu-i pasă de viitorul lumii, însă având propriile sale experiențe în relațiile cu publicul, a înțeles acea *vanitas vanitatum* a artei, inevitabila neînțelegere ce-i e sortită, neînțelegere (nu subestimare, nu vorbesc despre vanitoşi) de care a suferit de-a lungul vieții şi de care nu vrea să sufere post mortem. (De altfel, poate că doar viața prea scurtă îi împiedică pe artişti să înțeleagă până la capăt vanitatea lucrului lor şi să organizeze din timp uitarea operei şi a lor înşile.)

Toate astea nu sunt oare motive valabile? Ba da. Şi totuşi, nu ele erau motivele lui Kafka: Kafka era conştient de valoarea scrierilor sale; n-avea un dezgust declarat față de lume; şi, prea tânăr şi aproape necunoscut fiind, nu avea experiențe neplăcute cu publicul, ba chiar n-avea aproape deloc.

## ▫ 7 ▫

Testamentul lui Kafka: nu testament în sens juridic precis; de fapt, două scrisori private; ba nici măcar adevărate scrisori, fiindcă n-au fost niciodată puse la poştă. Brod, executor testamentar al lui Kafka, le-a găsit după moartea prietenului său, în 1924, într-un sertar, împreună cu o grămadă de alte hârtii: una scrisă cu cerneală, împăturită,

purtând adresa lui Brod, cealaltă, mai amănunțită, scrisă cu creionul, în *Postfața la prima ediție a Procesului,* Brod explică: „...în 1921, i-am spus prietenului meu că am făcut un testament în care-l rugam să distrugă anumite lucruri *(dieses und jenes vernichten),* să revadă altele etc. La care Kafka, arătându-mi biletul scris cu cerneală găsit mai târziu în biroul lui, mi-a zis: «Testamentul meu va fi foarte simplu: te rog să arzi totul.» îmi amintesc şi astăzi cu exactitate ce răspuns i-am dat: «[...] te previn de pe acum că n-am s-o fac.»" Evocând această amintire, Brod justifică faptul că n-a urmat voința testamentară a prietenului său; Kafka, continuă el, „cunoştea veneraţia fanatică pe care o aveam pentru fiecare cuvânt al său"; ştia foarte bine că nu va fi ascultat şi „ar fi trebuit să-şi aleagă un alt executor testamentar dacă propriile sale dispoziții ar fi fost de o seriozitate ultimă şi necondiționată". E oare atât de sigur? În propriul lui testament, Brod îi cerea lui Kafka „să distrugă anumite lucruri"; de ce n-ar fi socotit Kafka normal să-i ceară lui Brod acelaşi lucru? Iar dacă ştia că nu va fi ascultat, de ce-ar fi scris Kafka şi a doua scrisoare cu creionul, ulterioară conversației lor din 1921, în care-şi dezvoltă şi-şi precizează dispozițiile? Să nu insistăm: nu vom şti niciodată ce anume şi-au spus cei doi prieteni despre acest subiect care, de altfel, nu era pentru niciunul dintre ei cel mai urgent cu putință, având în vedere că niciunul nu se putea considera pe atunci în mod special amenințat de nemurire, iar Kafka cu atât mai puțin.

Se spune adesea: dacă ar fi vrut într-adevăr să distrugă ce a scris, Kafka ar fi făcut-o singur. Dar cum? Scrisorile sale erau în posesia corespondenților săi. (El însuşi n-a păstrat niciuna din scrisorile pe care le-a primit.) Cât despre însemnările de jurnal, e adevărat, le-ar fi putut arde. Dar erau însemnări de lucru (mai degrabă carnete decât jurnal), îi erau utile când scria, şi el a scris până în ultimele zile de

viață. Acelaşi lucru se poate spune şi despre prozele neterminate. Ele nu erau iremediabil neterminate decât în cazul morții; cât trăia, putea oricând să revină asupra lor. Chiar şi o nuvelă pe care o socoteşte ratată îi poate fi utilă unui scriitor, ea poate servi drept material pentru o altă nuvelă. Scriitorul n-are nici un motiv să distrugă ce a scris, atâta timp cât nu e-n pragul morții. Numai că în pragul morții Kafka nu e la el acasă, este la sanatoriu şi nu poate distruge nimic, poate doar conta pe sprijinul unui prieten. Şi neavând prea mulți, neavând în cele din urmă decât unul singur, contează pe el.

Se mai spune: a vrea să-ți distrugi propria operă e un gest patologic. În acest caz, refuzul de a asculta de voința lui Kafka distrugătorul devine fidelitate față de celălalt Kafka, creatorul. Ajungem aici la cea mai mare minciună a legendei țesute în jurul testamentului său: Kafka nu voia să-şi distrugă opera, în a doua scrisoare se exprimă cu o totală precizie: „Din tot ce-am scris, valabile *(gelten*) sunt doar cărțile: *Verdictul, Fochistul, Metamorfoza, Colonia penitenciară, Un medic de țară* şi o nuvelă: *Un artist al foamei.* (Cele câteva exemplare din *Meditații* pot rămâne, nu vreau să împovărez pe nimeni cu sarcina de a le topi, dar nu trebuie retipărit nimic.)" Aşadar, nu numai că nu-şi reneagă opera, dar face un bilanț al ei, încercând să separe ceea ce trebuie să rămână (ceea ce poate fi retipărit) de ceea ce nu răspunde exigențelor sale; tristețe, severitate, nicidecum însă nebunie distructivă, nicidecum orbire a disperării în judecata sa: socoteşte valabile toate cărțile sale tipărite, cu excepția celei dintâi, *Meditații,* pe care o găseşte probabil imatură (şi ar fi greu de contrazis). Refuzul său nu priveşte automat tot ce n-a fost publicat, de vreme ce aşază printre scrierile „valabile" şi nuvela *Un artist al foamei* care, în momentul când scrie scrisoarea, există doar în manuscris. Mai târziu, îi va adăuga alte trei nuvele *(Prima durere, O*

*femeie mititică, Cântăreața Josefina)* ca să alcătuiască o carte; tocmai şpalturile acestei cărți le va corecta la sanatoriu, pe patul de moarte: dovadă patetică aproape că n-are nimic de-a face cu legenda autorului care vrea să-şi distrugă opera.

Dorința de a distruge priveşte aşadar doar două categorii de scrieri, precis delimitate:

— În primul rând, cu o insistență vecină cu implorarea: scrierile intime: scrisori, jurnale;

— În al doilea rând: nuvelele şi romanele inedite pe care n-a reuşit, după părerea lui, să le ducă la bun sfârşit.

## ▫ 8 ▫

Privesc o fereastră de peste drum. Spre seară, lumina se aprinde. În cameră intră un bărbat. Măsoară odaia în lung şi-n lat, cu capul în pământ; din când în când îşi trece mâna prin păr. Apoi, deodată, îşi dă seama că odaia e luminată şi poate fi văzut. Cu un gest brusc trage perdeaua. Cu toate astea, nu se pregătea să tipărească bani falşi; n-avea nimic de ascuns, exceptând pe sine însuşi, felul lui de a merge prin odaie, îmbrăcămintea neglijentă, felul de a-şi netezi părul. Liniştea lui e condiționată de libertatea de a nu fi văzut.

Pudoarea este una din noțiunile-cheie ale epocii moderne, epocă individualistă care, astăzi, imperceptibil, rămâne în urma noastră; pudoare: reacția epidermică de a-ți apăra viața privată; de a cere să ai o perdea la fereastră; de a insista ca o scrisoare adresată lui A să nu fie citită de B. Una dintre situațiile elementare ale trecerii la vârsta adultă, unul din primele conflicte cu părinții are loc atunci când revendici un sertar pentru scrisori şi carnete de însemnări,

un sertar închis cu cheia; treci la vârsta adultă prin *revolta pudorii.*

O veche utopie revoluționară, fascistă sau comunistă: viața fără secrete, în care viață publică şi viață privată sunt totuna. Visul suprarealist drag lui Breton: casa de sticlă, casa fără perdele, în care omul trăieşte sub privirile tuturor. Ah, frumusețea transparenței! Singura realizare a acestui vis: o societate aflată sub controlul total al poliției.

Vorbesc despre ea în *Insuportabila uşurătate a ființei:* Jan Procházka, mare personalitate a Primăverii de la Praga, a devenit, după invazia rusească din 1968, un om pus sub observație continuă. Se vedea adesea pe vremea aceea cu un alt mare opozant, profesorul Václav Černy, cu care-i plăcea să bea şi să stea de vorbă. Toate conversațiile lor erau înregistrate în secret, deşi eu cred că cei doi prieteni o ştiau, dar puțin le păsa. Într-o bună zi, în 1970 sau 1971, vrând să-l discrediteze pe Procházka, poliția a difuzat aceste conversații în foileton la radio. Din partea poliției, era un gest îndrăzneț şi fără precedent. Şi, fapt surprinzător, era cât pe ce să reuşească; pe moment, Procházka *a fost* discreditat: fiindcă, în intimitate, spunem vrute şi nevrute, ne vorbim de rău prietenii, rostim cuvinte grosolane, suntem neserioşi, spunem bancuri de prost gust, ne repetăm, ne amuzăm interlocutorul şocându-l cu enormități, avem idei eretice pe care nu le mărturisim în public etc. Fireşte, toți facem ca Procházka, în intimitate ne calomniem prietenii, rostim cuvinte grosolane; a acționa în cadru privat altfel decât o facem în public este o experiență evidentă pentru oricare dintre noi, e fundamentul pe care se bazează viața individului; curios însă, această evidență rămâne aproape inconştientă, nemărturisită; ocultată mereu de visele lirice despre casa transparentă de sticlă, ea este rareori înțeleasă drept valoare ultimă ce trebuie apărată. Aşa se face că numai progresiv (dar cu atât mai multă furie) şi-au dat

oamenii seama că nu vorbele provocatoare ale lui Procházka erau adevăratul scandal, ci violarea vieţii sale; şi-au dat seama (ca în urma unui şoc) că viaţa privată şi viaţa publică sunt două lumi diferite prin esenţa lor şi că respectarea acestei diferenţe este condiţia *sine qua non* pentru ca un om să poată trăi ca un om liber; că de perdeaua care separă aceste două lumi nu te poţi atinge şi că cei care smulg perdelele sunt nişte criminali. Şi fiindcă cei care le smulgeau erau în slujba unui regim detestat, au fost unanim socotiţi criminali demni de tot dispreţul.

Când, din această Cehoslovacie împânzită de microfoane, am ajuns apoi în Franţa, am văzut pe prima pagină a unei reviste o poză mare a lui Jacques Brei care-şi ascundea chipul, vânat de fotografi în faţa spitalului unde se trata de un cancer deja avansat. Am avut brusc senzaţia că întâlnesc acelaşi rău din faţa căruia fugisem părăsindu-mi ţara; mi se părea că radiodifuzarea conversaţiilor lui Procházka şi fotografierea unui cântăreţ în pragul morţii care-şi ascunde chipul ţin de aceeaşi lume; mi-am spus că divulgarea intimităţii celuilalt, *îndată ce devine drept şi obişnuinţă,* ne împinge într-o epocă a cărei mizăr maximă e supravieţuirea sau dispariţia individului.

## ▫ 9 ▫

În Islanda, aproape că nu există copaci, iar câţi sunt se află toţi în cimitire; ca şi cum n-ar exista morţi fără copaci, ca şi cum n-ar exista copaci fără morţi. Sunt plantaţi nu alături de morminte, ca în idilica Europă centrală, ci în mijlocul lor, pentru ca trecătorul să fie silit să-şi închipuie rădăcinile care străpung trupul dedesubt. Mă plimb cu Elvar D. în cimitirul din Reykjavik; se opreşte în faţa unui mormânt al cărui copac e încă foarte tânăr; cu abia un an în urmă, aici a fost înmormântat prietenul lui; începe să-şi amintească cu

glas tare: viața lui privată era marcată de un secret, de ordin sexual, probabil. „Cum secretele stârnesc o curiozitate iritată, nevastă-mea, fiicele mele, oamenii din jurul meu au stăruit să le vorbesc despre el. Până într-acolo încât relațiile cu nevastă-mea s-au stricat de atunci. Eu nu-i puteam ierta curiozitatea agresivă, ea nu mi-a iertat tăcerea, dovadă, în opinia ei, a lipsei mele de încredere față de ea.” Pe urmă zâmbeşte şi: „N-am trădat nimic, îmi spune el. Fiindcă n-aveam nimic de trădat. Mi-am impus să nu doresc aflarea secretelor prietenului meu, şi nu le cunosc.” îl ascult fascinat: încă din copilărie aud spunându-se că prietenul e cel căruia îi împărtăşeşti secretele, ba chiar cel care, în numele prieteniei, are dreptul să stăruie să ți le afle. Pentru islandezul meu, prietenia înseamnă altceva: înseamnă să stai de pază la uşa în spatele căreia prietenul îşi ascunde viața privată; înseamnă să fii cel care nu va deschide niciodată acea uşă; care nu va permite nimănui s-o deschidă.

## ▫ *10* ▫

Mă gândesc la sfârşitul *Procesului*: cei doi domni stau aplecați deasupra lui K. pe care-l înjunghie: „Cu ochii care i se stingeau, K. îi mai văzu pe cei doi domni, aplecați peste fața lui, cum priveau deznodământul, obraz lângă obraz: «Ca un câine!» spuse el, şi era ca şi cum ruşinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască.”

Ultimul substantiv din *Procesul*: ruşinea. Ultima imagine: fețe străine, chiar lângă fața lui, aproape atingându-l, privesc clipa cea mai intimă a lui K., agonia. În ultimul substantiv, în ultima imagine, se află condensată situația fundamentală a romanului: situația ființei accesibile în orice clipă, până şi-n dormitor; a ființei căreia îi poți mânca micul dejun; a ființei gata, zi şi noapte, să se prezinte la convocări;

a ființei care asistă la confiscarea perdelelor ce-i astupă fereastra; a ființei care nu poate frecventa pe cine vrea; a ființei ce nu-şi mai aparține; a ființei care şi-a pierdut statutul de individ. Această *transformare a omului din subiect în obiect* o trăim ca pe o ruşine.

Nu cred că, cerându-i lui Brod să-i distrugă corespondența, Kafka se temea că va fi publicată. O asemenea idee n-avea cum să-i treacă prin cap. Editorii nu se arătau interesați de romanele lui, cum să se fi interesat de scrisorile sale? Ceea ce l-a făcut să dorească distrugerea lor a fost ruşinea, ruşinea absolut elementară, nu cea de scriitor, cea de simplu individ, ruşinea de a lăsa lucrurile intime să cadă sub privirile celorlalți, ale familiei, ale necunoscuților, ruşinea de a fi transformat în obiect, ruşinea capabilă „să-i supraviețuiască".

Şi totuşi, Brod a făcut publice aceste scrisori; înainte, în propriul său testament, îi ceruse lui Kafka „să distrugă anumite lucruri"; or, el însuşi publică *tot,* fără discernământ; chiar şi acea lungă şi dureroasă scrisoare găsită într-un sertar, scrisoare pe care Kafka nu se putuse hotărî s-o expedieze tatălui său, dar pe care, grație lui Brod, oricine a putut-o apoi citi, exceptându-l pe destinatarul său. Indiscreției lui Brod nu i se poate găsi, după părerea mea, nici o scuză. Şi-a trădat prietenul. A acționat împotriva voinței lui, împotriva sensului şi spiritului voinței lui, împotriva firii pudice pe care i-o cunoştea.

## ▫ *11* ▫

Există o diferență esențială între roman, pe de o parte, şi memorii, biografie, autobiografie, pe de alta. Valoarea unei biografii constă în noutatea şi exactitatea faptelor dezvăluite. Valoarea unui roman, în dezvăluirea posibilităților, până atunci ascunse, ale existenței ca atare; altfel spus, romanul

descoperă ceea ce se află ascuns în fiecare dintre noi. Un elogiu curent adus romanului este de a spune: mă regăsesc în personajul cărții; am senzația că autorul a vorbit despre mine şi că mă cunoaşte; sau sub formă de reproş: mă simt atacat, dezgolit, umilit de acest roman. Nu trebuie niciodată să batjocorim acest gen de judecată, aparent naivă: ea e dovada că romanul a fost citit ca un roman.

De aceea, *romanul cu cheie* (care vorbeşte despre persoane reale cu intenția de a le face recognoscibile sub nume fictive) este un fals roman, un lucru esteticeşte echivoc, moralmente dubios. Kafka ascuns sub numele de Garta! îi obiectezi autorului: E inexact! Autorul: N-am scris memorii, Garta e un personaj imaginar! Îi replici: Ca personaj imaginar e neverosimil, prost construit, scris fără talent! Autorul: Dar nu-i un personaj ca toate celelalte, mi-a permis să fac dezvăluiri inedite despre prietenul meu Kafka! Replici din nou: Dezvăluiri inexacte! Autorul: N-am scris memorii, Garta e un personaj imaginar!... Etc.

Bineînțeles, orice romancier se inspiră, vrând-nevrând, din propria sa viață; există personaje integral inventate, născute din pură reverie, altele se inspiră dintr-un model, uneori direct, mai adesea indirect, iar altele se nasc dintr-un unic detaliu observat la cineva, toate datorând mult introspecției, cunoaşterii de sine a autorului. Travaliul imaginației transformă aceste inspirații şi observații în aşa măsură încât romancierul le uită. Dar înainte să-şi publice cartea, ar trebui să-şi amintească şi să facă în aşa fel încât cheile cu care ar putea fi aflate modelele să devină de negăsit; mai întâi, dintr-un minim respect datorat persoanelor care, spre surpriza lor, ar urma să găsească fragmente din propria lor viață în roman, apoi fiindcă, adevărate sau false, cheile lăsate pe mâna cititorului nu pot decât să-l ducă pe piste greşite; în loc să caute aspecte necunoscute ale existenței, el va căuta într-un roman aspecte necunoscute ale vieții

autorului; întreaga semnificație a artei romanului va fi astfel pulverizată, aşa cum a pulverizat-o, de pildă, acel profesor american (da, Jeffrey Meyers, îl cunoaştem deja) care, înarmat cu o imensă trusă de şperacle, a scris marea biografie a lui Hemingway: prin forța interpretării sale, Meyers a transformat întreaga operă a lui Hemingway într-un unic roman cu cheie; a întors-o pe dos, ca pe o haină: brusc, cărțile trec, invizibile, pe partea cealaltă, iar pe sub căptuşeală privim cu nesaț evenimentele (adevărate sau pretins adevărate) ale vieții autorului, evenimente nesemnificative, penibile, ridicole, banale, prosteşti, meschine; astfel, opera e desființată, personajele imaginare se transformă în persoane reale, iar biograful îşi începe procesul moral împotriva scriitorului: într-o nuvelă există o mamă rea: înseamnă, după el, că Hemingway îşi calomniază mama; în alta există un tată crud: înseamnă că Hemingway se răzbună pe tatăl său care a permis să i se scoată amigdalele în copilărie fără anestezie; în nuvela *O pisică în ploaie*, personajul feminin anonim îşi exprimă nemulțumirea „față de soțul ei egoist şi amorf": soția lui Hemingway, Hadley, e cea care se plânge; în personajul feminin din *Oameni, vara* trebuie s-o vedem pe soția lui Dos Passos: Hemingway a încercat zadarnic s-o seducă şi abuzează josnic de ea, în nuvelă, culcându-se cu ea sub chipul unui personaj; în *Dincolo de râu, pe sub copaci,* un necunoscut trece printr-un bar, e nespus de urât: Hemingway descrie aici urâțenia lui Sinclair Lewis care, „profund rănit de această crudă descriere, a murit după trei luni de la publicarea romanului". Şi aşa mai departe, şi aşa mai departe, din delațiune în delațiune.

Romancierii s-au apărat dintotdeauna de această *furie biografică,* al cărei reprezentant tipic, potrivit lui Marcel Proust, este Sainte-Beuve cu deviza sa: „Literatura nu e distinctă sau, cel puțin, este inseparabilă de restul

omului...” Pentru a înțelege o operă trebuie aşadar să cunoşti mai întâi omul, adică, precizează Sainte-Beuve, să cunoşti răspunsul la un anumit număr de întrebări chiar dacă „ar putea părea străine de natura scrierilor sale: Ce crede despre religie? Cum îl afectează spectacolul naturii? Cum se comportă când e vorba de femei, când e vorba de bani? E bogat, e sărac; ce regim de viață are, ce face în fiecare zi? Ce viciu sau ce punct slab are?” Această metodă aproape polițienească îi cere criticului, comentează Proust, „să adune toate informațiile posibile despre un scriitor, să-i colaționeze corespondența, să-i interogheze pe cei care l-au cunoscut...”

Şi totuşi, deşi „a adunat toate informațiile posibile”, Sainte-Beuve a reuşit performanța de a nu recunoaşte nici un mare scriitor din secolul său, nici pe Balzac, nici pe Stendhal, nici pe Flaubert, nici pe Baudelaire; studiindu-le viața, el le-a ratat în chip fatal opera, pentru că, spune Proust, „o carte este produsul *altui eu* decât acela pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre”; „eul scriitorului nu se arată *decât* în cărțile sale”.

Polemica lui Proust cu Sainte-Beuve are o însemnătate fundamentală. Subliniem: Proust nu-i reproşează lui Sainte-Beuve că exagerează; nu denunță limitele metodei sale; judecata sa e absolută: metoda în cauză e oarbă față de *celălalt eu* al autorului; oarbă față de voința sa estetică; incompatibilă cu arta; îndreptată împotriva artei; ostilă artei.

## ▫ *12* ▫

Opera lui Kafka este editată în Franța în patru volume. Volumul doi: povestiri şi fragmente narative; adică tot ce a publicat Kafka în timpul vieții, plus tot ce s-a găsit în sertare: povestiri nepublicate, neterminate, schițate, prime

redactări, versiuni suprimate sau abandonate. În ce ordine să aşezi toate astea? Editorul urmează două principii: 1) toate prozele narative, fără a le deosebi după caracter, gen, sau grad de finisare, sunt puse pe acelaşi plan şi 2) sunt aranjate în ordine cronologică, adică în ordinea producerii lor.

De aceea, niciuna din culegerile de nuvele compuse şi publicate de Kafka însuşi (*Meditaţii*, *Un medic de ţară, Un artist al foamei*) nu e prezentă în volum în forma pe care i-a dat-o Kafka; culegerile în cauză au dispărut pur şi simplu; toate prozele din cuprinsul lor sunt răspândite printre alte proze (printre bucăţi schiţate, fragmente etc.), potrivit principiului cronologic; opt sute de pagini din proza lui Kafka devin astfel un şuvoi în care se dizolvă totul, un şuvoi inform cum numai apa poate fi, apa care curge şi poartă cu sine lucruri bune şi rele, terminate şi neterminate, puternice şi slabe, lucruri abia schiţate şi opere încheiate.

Brod proclamase deja „venerația fanatică” pe care o avea pentru fiecare cuvânt al lui Kafka. Editorii operei lui Kafka manifestă aceeaşi *venerație absolută* pentru tot ce a atins autorul lor. Trebuie să înțelegem însă misterul venerației absolute: ea este în acelaşi timp, şi în chip fatal, negarea absolută a voinței estetice a autorului. Căci voința estetică se manifestă atât prin ce a scris autorul cât şi prin ce a suprimat. Suprimarea unui paragraf cere din partea sa mai mult talent, mai multă cultură, mai multă forță creatoare decât faptul de a-l scrie. A publica ceea ce autorul a suprimat reprezintă un viol în egală măsură cu a cenzura ce a hotărât să păstreze.

Ceea ce e valabil pentru suprimările operate în microcosmosul unei scrieri anume e valabil şi pentru suprimările din cadrul macrocosmosului unei opere complete. Şi aici, la ceasul bilanțului, ghidându-se după

exigențele sale estetice, autorul îndepărtează adesea tot ce nu-l mulțumeşte. Astfel, Claude Simon nu permite retipărirea primelor sale cărți. Faulkner a declarat explicit că nu vrea să lase în urma lui „decât cărțile tipărite”, altfel spus nimic din ceea ce *scormonitorii prin lăzile de gunoi* urmau să găsească după moartea lui. A cerut aşadar exact ce a cerut şi Kafka, şi a fost ascultat la fel ca el: s-a editat tot ce s-a putut dibui. Cumpăr *Simfonia nr. 1* de Mahler sub bagheta lui Seiji Ozawa. Această simfonie în patru părți avea mai întâi cinci, dar după prima interpretare Mahler a înlăturat definitiv partea a doua care nu se găseşte în nici o partitură tipărită. Ozawa a reintrodus-o în simfonie; astfel, oricine poate în fine pricepe că Mahler era foarte lucid când a suprimat-o. Să continui? Lista e fără sfârşit.

Modul în care a fost editată în Franța opera lui Kafka nu şochează pe nimeni; ea ține de spiritul vremii: „Kafka se citeşte în întregime, explică Claude David, editorul; între diversele sale moduri de expresie, niciunul nu poate revendica o demnitate mai mare decât celelalte. Aşa a hotărât posteritatea pe care o reprezentăm; e o judecată pe care o constatăm şi pe care trebuie s-o acceptăm. Uneori se merge şi mai departe, continuă editorul: nu numai că se refuză orice ierarhie între genuri, se neagă chiar existența genurilor, se afirmă că Franz Kafka vorbeşte peste tot aceeaşi limbă. Am întâlni cu el, în sfârşit, cazul pretutindeni căutat sau dintotdeauna sperat al unei coincidențe desăvârşite între trăire şi expresia literară.”

„Coincidență desăvârşită între trăire şi expresia literară.” Este doar o variantă a lozincii lui Sainte-Beuve: „Literatura inseparabilă de autorul său.” Ceea ce aminteşte de: „Unitatea dintre viață şi operă.” Toate aceste locuțiuni magice trădează dorința de a-i refuza artei statutul autonom, de a o împinge înapoi de unde a purces, în viața autorului, de a o dilua în această viață. Ne batem joc de

ordinea pe care Kafka a hotărât s-o dea succesiunii nuvelelor în culegerile sale, fiindcă unica succesiune valabilă este cea dictată de viața însăşi. Puțin ne pasă de Kafka artistul care ne pune în încurcătură cu estetica lui obscură, fiindcă vrem să avem un Kafka reprezentând unitatea dintre trăire şi scriitură, vrem să-l avem pe acel Kafka ale cărui relații cu tatăl erau dificile şi care nu ştia cum să se poarte cu femeile. Hermann Broch a protestat când i s-a pus opera în *micul context*, alături de Svevo şi Hofmannstahl. Bietul Kafka, lui nici măcar acest mic context nu i-a fost acordat. Când se vorbeşte despre el, nu se aminteşte nici de Hofmannstahl, nici de Mann, nici de Musil, nici de Broch; nu i se lasă decât un singur context: Felice, tatăl, Milena, Dora; e trimis în *mini-mini-mini-contextul* biografiei sale, departe de istoria romanului, foarte departe de artă.

## ▫ *13* ▫

Epoca modernă a făcut din om, din individ, dintr-un eu gânditor, fundamentul a tot ce există. Din această nouă concepție despre lume rezultă şi o nouă concepție despre opera de artă. Ea devine expresia originală a unui individ unic. În artă se realiza individualismul epocii moderne, în artă se confirma, în artă îşi găsea expresia, consacrarea, gloria, monumentul.

Dacă o operă de artă este emanația unui individ şi a unicității sale, e logic ca această ființă unică, autorul, să aibă toate drepturile asupra emanației sale exclusive. După un lung proces, care a durat veacuri, aceste drepturi îşi capătă forma definitivă în timpul Revoluției Franceze, care a recunoscut proprietatea literară drept „cea mai sacră, cea mai personală din toate proprietățile”.

Îmi amintesc de vremea când eram fermecat de muzica populară moravă: frumusețea formulelor melodice; originalitatea metaforelor. Cum s-au născut însă aceste cântece? În mod colectiv? Nu; arta aceasta şi-a avut creatorii ei individuali, poeții şi compozitorii ei de prin sate, care însă, odată ce creația lor pornea în lume, nu mai aveau nici o posibilitate s-o urmărească şi s-o apere de schimbări, de deformări, de eternele metamorfoze. Eram pe atunci foarte aproape de cei care vedeau în lumea asta fără proprietate artistică un soi de paradis; un paradis în care poezia a fost făcută de toți şi pentru toți.

Evoc această amintire ca să spun că marele personaj al epocii moderne, autorul, nu apare decât treptat, în ultimele veacuri, şi că în istoria omenirii epoca drepturilor de autor reprezintă o clipă fugitivă, scurtă ca fulgerul unui blitz. Totuşi, fără prestigiul autorului şi al drepturilor sale, marele avânt al artei europene din ultimele veacuri ar fi fost de negândit şi, odată cu el, cea mai mare glorie a Europei. Cea mai mare glorie, sau poate singura, fiindcă, dacă mai trebuie cumva amintit, nu datorită generalilor şi nici datorită bărbaților săi de stat a fost Europa admirată chiar şi de cei pe care i-a făcut să sufere.

Înainte ca dreptul de autor să devină lege, a fost nevoie de o anumită stare de spirit, de o înclinație către respectarea autorului. Mi se pare că această stare de spirit care s-a format lent, vreme de secole, dispare astăzi. Dacă lucrurile n-ar sta aşa, nu s-ar putea însoți o reclamă pentru hârtie igienică cu câteva măsuri dintr-o simfonie de Brahms. Sau nu s-ar putea edita în aplauzele tuturor versiuni prescurtate ale romanelor lui Stendhal. Dacă starea de spirit ce respectă autorul ar exista încă, oamenii s-ar întreba: Brahms ar fi oare de acord? Stendhal nu s-ar supăra oare?

lau cunoştinţă de noua redactare a legii privind drepturile de autor: problemele scriitorilor, compozitorilor, pictorilor, poeţilor, romancierilor ocupă un loc infim, majoritatea textelor fiind consacrate marii industrii zise a audiovizualului. Incontestabil, această imensă industrie reclamă reguli de joc complet noi. Fiindcă situaţia s-a schimbat: ceea ce continuăm să numim artă e din ce în ce mai puţin „expresia unui individ unic şi original". Cum poate scenaristul unui film care a costat milioane să-şi impună drepturile morale (respectiv dreptul de a interzice modificarea celor scrise de el) când, la această creaţie, a participat un regiment de alte persoane care se socotesc şi ele autori şi ale căror drepturi morale se limitează reciproc; şi cum să revendici ceva, oricât de neînsemnat, opunându-te voinţei producătorului care, fără a fi autor, este cu siguranţă singurul patron adevărat al filmului.

Fără ca drepturile lor să fie limitate, autorii de artă de modă veche se găsesc dintr-odată într-o altă lume, în care dreptul de autor e pe cale să-şi piardă fosta aură. În acest nou climat, cei care încalcă drepturile morale ale autorilor (adaptatorii de romane; scormonitorii prin lăzile de gunoi care şterpelesc din ediţiile zise critice ale marilor autori; publicitatea care dizolvă patrimoniul milenar în balele ei roz; revistele care republică tot ce vor fără nici un acord; producătorii care intervin în opera cineaştilor; regizorii care tratează textele cu o asemenea libertate că numai un nebun s-ar mai apuca să scrie pentru teatru etc.) vor avea parte, în caz de conflict, de indulgenţa opiniei publice, în timp ce autorul care-şi revendică drepturile morale va risca să rămână fără simpatia publicului şi cu o susţinere juridică mai degrabă jenată, fiindcă nici păzitorii legii nu sunt insensibili la spiritul timpului.

Mă gândesc la Stravinski. La giganticul lui efort de a-şi interpreta întreaga operă ca să rămână ca un etalon

indestructibil. Samuel Beckett făcea la fel: însoțea textul pieselor sale cu indicații scenice din ce în ce mai detaliate şi insista (contrar toleranței curente) să fie respectate cu strictețe; asista deseori la repetiții ca să poată aproba punerea în scenă şi, câteodată, o realiza el însuşi; a editat chiar într-o carte notele pentru propria punere în scenă a piesei *Sfârşit de partidă* în Germania, ca să rămână stabilită o dată pentru totdeauna. Editorul şi prietenul său, Jérôme Lindon, veghează, la nevoie chiar cu prețul unor procese, ca voința autorului să fie respectată, chiar şi după moartea lui.

Acest efort maxim de a da unei opere un aspect definitiv, total încheiat şi controlat de autor, nu-şi are egalul în Istorie. Ca şi cum Stravinski şi Beckett n-ar vrea să-şi apere opera doar împotriva practicii curente a deformărilor, ci şi împotriva unui viitor din ce mai puțin dispus să respecte un text sau o partitură; ca şi cum ar vrea să dea un exemplu, exemplul ultim de ceea ce înseamnă concepția supremă a autorului, a autorului care cere realizarea *integrală* a intențiilor sale estetice.

## ▫ *14* ▫

Kafka a trimis manuscrisul *Metamorfozei* unei reviste al cărei redactor, Robert Musil, s-a declarat gata să-l publice cu condiția ca autorul s-o scurteze. (Ah, tristele întâlniri ale marilor scriitori!) Reacția lui Kafka a fost glacială şi la fel de categorică pe cât a fost reacția lui Stravinski față de Ansermet. Putea suporta ideea de a nu fi publicat, dar ideea de a fi publicat şi mutilat i-a fost cu neputință de îndurat. Concepția sa despre autor era tot atât de absolută pe cât era cea a lui Stravinski şi a lui Beckett, dar dacă aceştia au reuşit de bine de rău să şi-o impună, Kafka a eşuat. În istoria dreptului de autor, acest eşec reprezintă o cotitură.

În 1925, când a publicat, în *Postfața la prima ediție a Procesului,* cele două scrisori cunoscute sub numele de testamentul lui Kafka, Brod a explicat că acesta ştia foarte bine că dorința nu-i va fi împlinită. Să admitem că Brod a spus adevărul, că într-adevăr cele două scrisori erau un simplu gest umoral şi că în privința unei eventuale (foarte puțin probabile) publicări postume a scrierilor lui Kafka totul era clar între cei doi prieteni; în acest caz, Brod, executor testamentar, putea lua asupra lui întreaga responsabilitate şi putea publica ce i se părea nimerit; în acest caz, n-avea nici o datorie morală să ne informeze despre voința lui Kafka, voință care, potrivit lui, nu era valabilă sau era depăşită.

El s-a grăbit totuşi să publice cele două scrisori „testamentare" şi să le dea cel mai mare răsunet cu putință; era într-adevăr pe cale să creeze opera vieții lui, mitul lui Kafka, iar una din piesele de bază ale acestui mit era tocmai această dorință, unică în istorie, dorința unui autor care vrea să-şi distrugă întreaga operă. Aşa a rămas întipărit Kafka în memoria publicului. În concordanță cu ceea ce Brod ne propune în romanul său mitografic, în care, fără nici o nuanță, Garta-Kafka vrea să distrugă *tot* ce a scris; să reamintim: Nowy-Brod, prietenul lui, refuză să-i dea ascultare, fiindcă scrierile lui Garta, „chiar simple eseuri fiind", îi pot ajuta pe „oamenii ce rătăcesc în beznă" să caute „binele superior şi de neînlocuit".

Odată cu „testamentul" lui Kafka, ia naştere legenda sfântului Kafka-Garta, şi odată cu ea şi mica legendă a profetului său Brod care, cu o onestitate patetică, face publică ultima dorință a prietenului său, mărturisind totodată motivul pentru care, în numele unor foarte înalte principii („binele superior şi de neînlocuit"), s-a hotărât să nu-i dea ascultare. Marele mitograf a câştigat pariul. Gestul său a fost ridicat la rangul de gest demn de a fi urmat. Într-

adevăr, cine s-ar putea îndoi de fidelitatea lui Brod faţă de prietenul său? Şi cine ar îndrăzni să se îndoiască de valoarea fiecărei fraze, a fiecărui cuvânt, a fiecărei silabe pe care Kafka le-a lăsat omenirii?

Astfel, Brod a creat exemplul de urmat al celui ce nu dă ascultare prietenilor morţi; o jurisprudenţă pentru cei ce vor să treacă peste ultima dorinţă a unui autor sau să-i divulge secretele cele mai intime.

## ▫ *15* ▫

În ce priveşte nuvelele inedite şi romanele nepublicate, accept cu uşurinţă că ele ar trebui să pună orice executor testamentar într-o situaţie foarte incomodă. Fiindcă printre aceste scrieri de valoare inegală se află cele trei romane; şi nimic din ce a scris Kafka nu le depăşeşte ca importanţă. Totuşi, întrucât erau neterminate, nu e nimic anormal în faptul că le-a aşezat sub rubrica eşecuri; unui autor îi vine greu să creadă că valoarea operei pe care n-a dus-o până la capăt poate fi surprinsă, înaintea desăvârşirii ei, cu o claritate aproape fără pată. Dar ceea ce unui autor îi e cu neputinţă să vadă poate apărea cu claritate în ochii altcuiva.

Ce-aş fi făcut eu însumi în situaţia lui Brod? Trebuie să am îndrăzneala să răspund: dorinţa unui prieten mort e lege pentru mine; pe de altă parte, cum să distrug trei romane pe care le admir nespus, fără de care n-aş putea să-mi închipui arta secolului nostru? Nu, n-aş fi putut să dau ascultare, dogmatic şi *ad litteram,* indicaţiilor lui Kafka. N-aş fi distrus romanele. Aş fi făcut totul ca ele să fie editate. Aş fi acţionat cu încredinţarea că, pe lumea cealaltă, voi sfârşi prin a-l convinge pe autor că nu l-am trădat nici pe el, nici opera la a cărei perfecţiune ţinea atât de mult. Dar mi-aş fi considerat neascultarea (strict limitată la aceste trei romane) drept o *excepţie* făcută pe proprie răspundere, cu asumarea

tuturor riscurilor morale, o excepție făcută *în calitate de om care încalcă o lege,* nu în calitate de om care o reneagă şi o desființează. Iată de ce, în afara acestei excepții, aş fi împlinit toate dorințele din „testamentul" lui Kafka, cu fidelitate, discret şi integral.

## ▫ *16* ▫

O emisiune la televiziune: trei femei celebre şi admirate propun în cor ca şi femeile să aibă dreptul de a fi înmormântate în Panteon. Trebuie să ne gândim, spun ele, la semnificația simbolică a acestui gest. Şi prezintă pe loc numele câtorva mari doamne decedate care, potrivit lor, ar putea fi transferate în Panteon.

Revendicare îndreptățită, cu siguranță; numai că e ceva care mă tulbură: doamnele moarte care ar putea fi transferate numaidecât în Panteon nu odihnesc oare lângă bărbații lor? Ba bine că nu; şi aşa au şi vrut să stea lucrurile. Aşadar, ce facem cu bărbații? Îi transferăm şi pe ei? Greu lucru; nefiind destul de însemnați, vor trebui să rămână acolo unde sunt, iar doamnele mutate îşi vor petrece veşnicia într-o singurătate de văduve.

Pe urmă, îmi spun: dar bărbații? Da, da, bărbații! Parcă din proprie voință sunt ei înmormântați în Panteon! Abia după moarte, fără să li se ceară părerea, şi cu siguranță împotriva ultimei lor dorințe, s-a luat hotărârea să fie transformați în simbol şi despărțiți de nevestele lor.

După moartea lui Chopin, patrioții polonezi i-au măcelărit cadavrul pentru a-i scoate inima. Au naționalizat un biet muşchi şi l-au înhumat în Polonia.

Un mort este tratat ca un deşeu sau ca un simbol. Față de individualitatea sa dispărută, este aceeaşi lipsă de respect.

## ▫ 17 ▫

Ah, ce uşor e să nu dai ascultare unui mort! Dacă în ciuda acestui fapt, ne supunem câteodată dorinţei lui, n-o facem de teamă, din constrângere, ci fiindcă-l iubim şi refuzăm să credem c-a murit. Dacă pe patul de moarte un ţăran bătrân îşi roagă fiul să nu taie bătrânul măr din faţa casei, mărul nu va fi tăiat atâta timp cât fiul îşi va aminti cu drag de tatăl său.

Lucrul ăsta nu prea are de-a face cu credinţa religioasă în viaţa veşnică a sufletului. Pur şi simplu un mort pe care-l iubesc nu va fi niciodată mort pentru mine. Nici nu pot rosti: l-am iubit; nu, îl iubesc. Iar dacă refuz să vorbesc despre iubirea mea pentru el la trecut înseamnă că cel care a murit *este.* Abia aici se află, poate, o dimensiune religioasă a omului. Într-adevăr, faptul de a asculta de ultima dorinţă e un lucru misterios: depăşeşte orice reflecţie practică şi raţională: bătrânul ţăran nu va şti niciodată, în mormânt, dacă mărul a fost tăiat sau nu; şi totuşi, fiului care-l iubeşte îi e cu neputinţă să nu-i dea ascultare.

Cândva, am fost mişcat (mai sunt şi astăzi) de încheierea romanului lui Faulkner *Palmierii sălbatici.* Femeia moare după un avort ratat, bărbatul rămâne în închisoare, condamnat la zece ani; i se aduce în celulă o pastilă albă, otravă; dar el alungă rapid gândul sinuciderii, fiindcă singurul mod de a prelungi viaţa femeii iubite este de a o păstra în amintire.

„... când ea n-a mai fost, jumătate din amintire n-a mai fost nici ea; iar dacă n-am să mai fiu nici eu, orice amintire va înceta să fie. Da, se gândi el, între durere şi neant aleg durerea.”

Mai târziu, scriind *Cartea râsului şi a uitării*, m-am cufundat în personajul Tamina care şi-a pierdut bărbatul şi încearcă

cu disperare să regăsească, să adune amintiri risipite pentru a reconstitui o ființă dispărută, un timp apus; atunci am început să mă gândesc că, într-o amintire, nu regăsim *prezența* mortului; amintirile nu sunt decât confirmarea absentei sale; în amintiri mortul e numai un trecut care păleşte, se-ndepărtează, devenind de neatins.

Şi totuşi, dacă mi-e absolut imposibil să socotesc că o ființă pe care o iubesc e moartă, cum se va manifesta prezența sa?

În dorința pe care i-o cunosc şi căreia îi voi rămâne fidel. Mă gândesc la bătrânul măr care va dăinui în fața casei cât timp fiul țăranului va fi în viață.

# Cuprins


PARTEA ÎNTÂI
*Ziua când Panurge nu va mai stârni râsul*
PARTEA A DOUA
*Umbra castratoare a Sfântului Garta*
PARTEA A TREIA
*Improvizație – omagiu lui Straviński*
PARTEA A PATRA
*O frază*
PARTEA A CINCEA
*În căutarea prezentului pierdut*
PARTEA A ŞASEA
*Opere şi păianjeni*
PARTEA A ŞAPTEA
*Oaia neagră a familiei*
PARTEA A OPTA
*Drumuri în ceață*
PARTEA A NOUA
*Aici nu eşti la dumneata acasă*

*dragul meu*